ユリイカ［詩と批評］
令和7年10月臨時増刊号
青土社

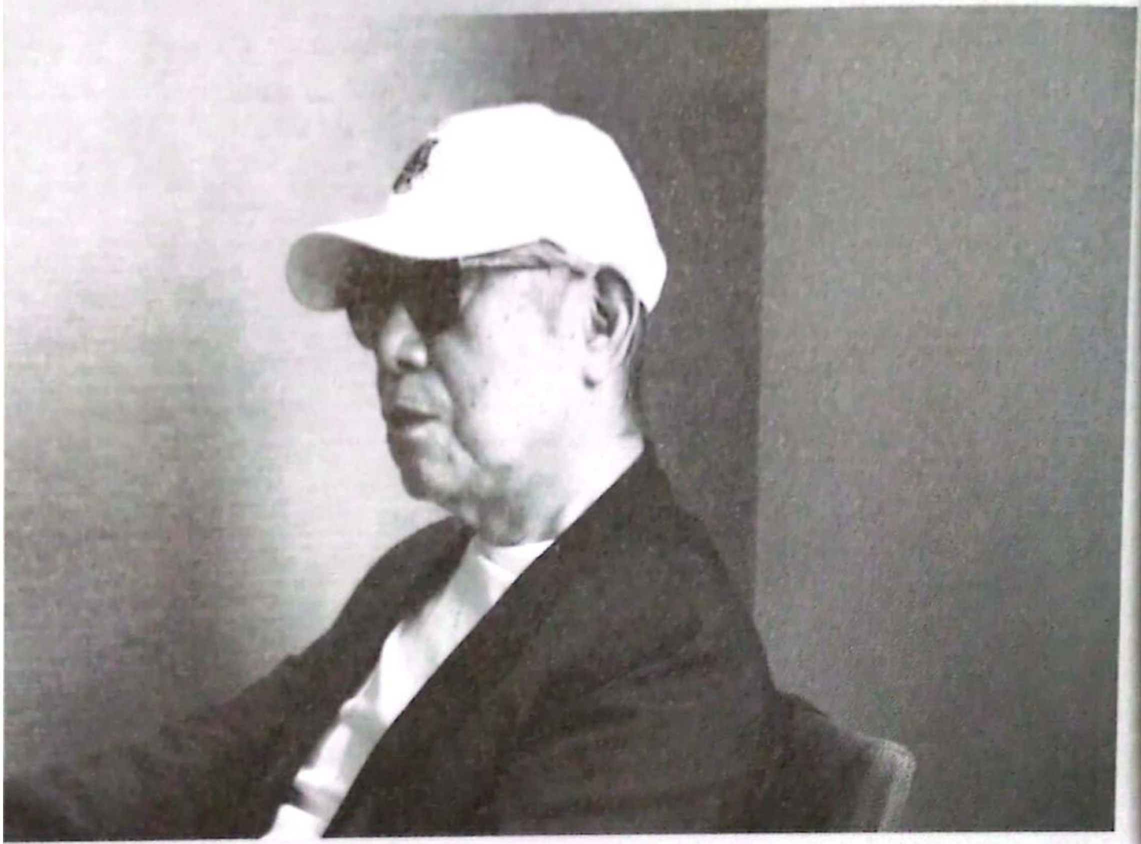
総特集

松本隆

風街の55年

Takashi Matsumoto

EUREKA
Poetry and Criticism



CamScannerでスキャン

総特集｜松本隆

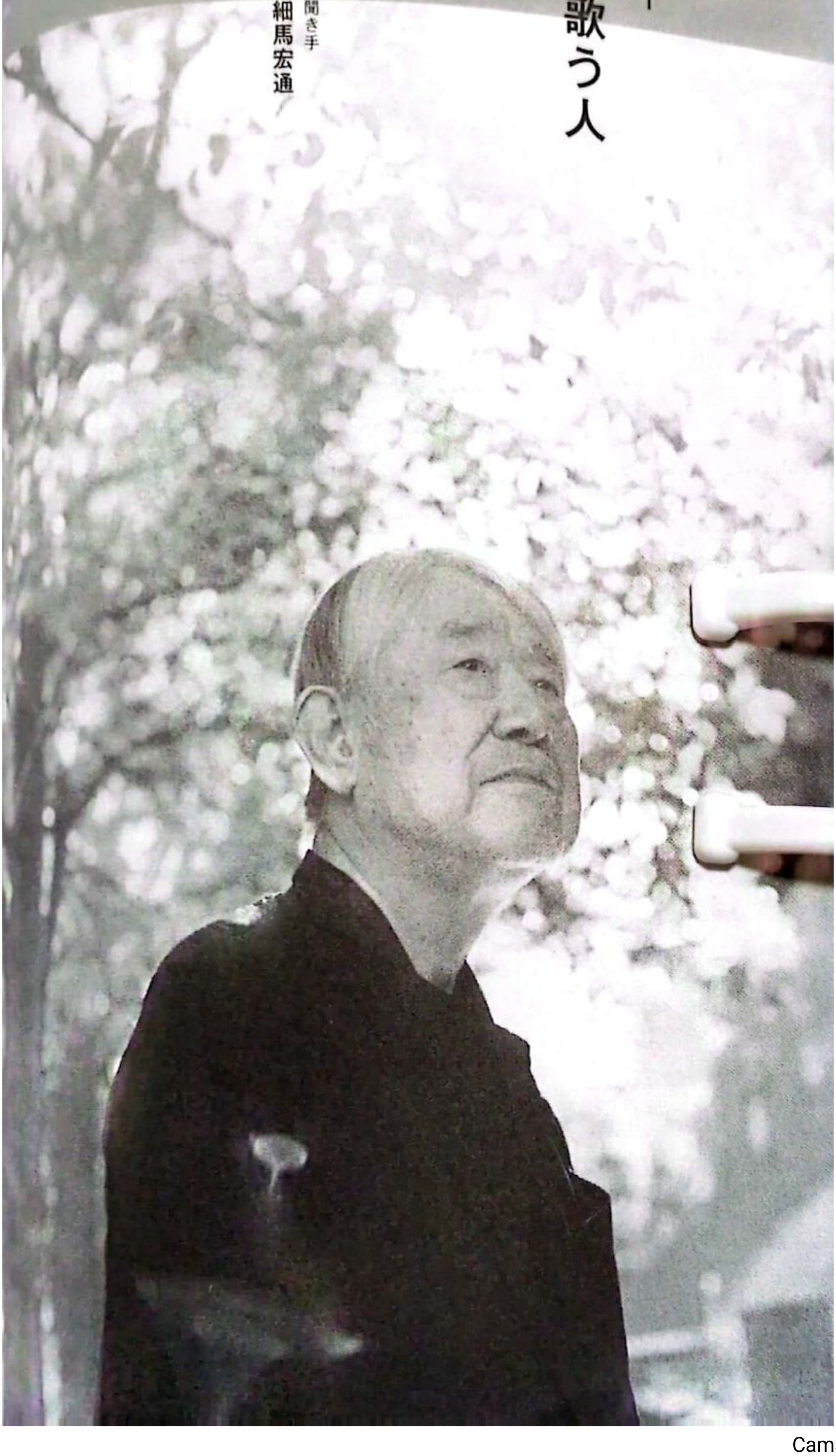
ロングインタビュー

ことばで歌う人

聞き手　細馬宏通

松本 隆

Takashi Matsumoto



松本　細馬さんはぼくのドラムを褒めてくれた初めての人だからさ。みんな口ではいうけれど、活字にしてくれたことはなくって。だからずっと感謝しているんですよ。

――　そうでしたか。それはびっくりだ。ありがとうございます。本当は五、六時間お話を伺いたいところなんですが、時間が限られているので、なぜ松本さんの詞は一文が長いんだろう?というところから始めさせていただければと思います。「春よ来い」や「風をあつめて」など、普通であれば作曲者が使いやすいように、ひとフレーズ、はい終わり、ひとフレーズ、はい終わり……と小分けにして書くと思うのですが。

松本　そう書いているつもりなんだけどね(笑)。それは「です・ます」調のせいなんじゃない?

――　それもあるんですが、例えば「春よ来い」だと、「お正月は○○です」で終わるところを、「お正月といえば」……とつないでいく。「といえば」といわれたら、聴き手は「なんの話だろう? どこまで続くのかな?」と身構えるわけです。松本さんはそういうことをぱっと書かれるので、こちらとしては呆気にとられるんですね。

松本　そうなんだ。一つには、まだぼくの詞のキャリアが短かったことがあるだろうね。はっぴいえんど以前に組んでいたエイプリル・フールの前身になったバンド、バーンズのとき、ぼくが慶應の一年生だったころに「慶應風林火山」というサークルに属していたんだけど、四年生だった先輩の女の子から「コンサートをやるから企画してくれ」「それに伴ってオリジナルを作れ」と言われて。そのときに細野(晴臣)さんと知り合ったんだよね。じゃあ作ってみようと、五曲くらい試作を作って、うち一つがエイプリル・フールの曲になった。そのときの曲がぼくの第一作目なんです。その後、「めざめ」という曲の詞も書いた。細野さんが曲を書いて、気に入っていたからはっぴいえんどでもやろうと思ったんだけど、一枚目(『はっぴいえんど』、通称「ゆでめん」)の最初のレコーディングの際に小倉エージさんが「めざめ」はメロディがつまらないといって。そのときに大滝(詠一)さんがぱっと出てきて、「12月の雨の日」と「春よ来い」を作っちゃった。細野さん、ちょっと怒ってたな。「春よ来い」はだから、そのころのものなんですよ。

――　「風をあつめて」も一文が長いですよね。よく詞先・曲先といわれますが、「風をあつめて」って、松本さんが先に詞を書かれたんですかね。

松本　あれは「手紙」っていう詞をぼくが書いて、既に曲も付いていた。一回録音はしてみたんだけど、詞もつまらないし、ボツにすることにしたんです。「風をあつめて」はそれが原型でできあがった曲です。そこから「ゆでめん」最後の「はっぴいえんど」を作った。不思議なんだけど、はっぴいえんどってバンドはアルバムの最後が呪文で終わるんだ。「続はっぴーいいえーえんど」の語りもそうだし、あと『風街ろまん』は「愛餓を」なんて曲も作って。「あいうえを」なんて詞はないんだから、ある種の呪文だよね。

――　「愛餓を」は、アルバムを作るとなった時に、最初に書いた曲ですか。

松本　最後に近いところだね。

――　前から伺いたかったんですが、『風街ろまん』って一曲目が「抱きしめたい」

CamScannerでスキャン

ですよね。「抱きしめたい」は「あ」から始まって「ん」で終わるんです。「淡い光が吹きこむ窓を」……「きみを燃やしてしまうかもしれません」って。これは……。

松本　それは知らなかった（笑）。すごいね、そんなことに気が付いているのは細馬さんだけですよ。大滝さんがものすごく喜ぶだろうね。生きていたら表彰状をもらえるかもしれない。

――　なんと偶然とは。すてきな偶然ですよね。「風をあつめて」に話が戻りますけれど、「手紙」という曲がまずあって、それをボツにして、その時には既に「風をあつめて」のフレーズがあったと。

松本　そう。細野さんもぼくも、「手紙」のサビが気に入っていたんだ。細野さんは元の「手紙」の詞に、結構都会的なメロディを付けていて、この都会的なメロディだったら人情噺じゃなくてもっとオシャレな詞にしたいと思って、「風をあつめて」の詞を書いた。でも細野さんは気に入らな

――　そうはいっても、松本さんのドラムを聴いたら、曲の展開が頭に入っている人のドラムだなと思ったんです。ご自身で詞を書いたからことばの上ではあそこであなると予想はついておられても、実際にメロディの譜割りで「ここは合いの手を入れたほうがいい」とか「ここはこういうオカズがあるといい」とか、叩くときにあらかじめ頭で組み立てたりはされなかったんですか。

松本　それは、ぼくが常に詞に対してドラムがあるみたいな考え方をしているからだと思う。でも、メロディは全然、初めて聴いたよ。何も考えている暇はないから、本能だった。

――　細野さんとやりとりするときは、いわゆるオタマジャクシなんですか。

松本　歌詞が書いてあって、そこにコードネームが書かれてある。主旋律は音符であったかな。

――　それを見ながら、細野さんが歌って聴かせてくれるっていうかたちですか。

とドラムだったんだよね。ものすごく叩きにくかった。

――　ベースなしで叩いたんですか。

松本　ベースなし。だからテンポがわからない。なので実は最初が一拍ずれている。途中で誰かが直したから今はあまり気にならないけれど。

――　「手紙」ではサビがいきなり「風をあつめて」と始まるんですが、「風をあつめて」では「それでぼくも」が付け加わっていますよね。これはなぜでしょう。頭から長い一文が続いて、その直後に「それでぼくも」とくるのに私はグッときてしまうんですが。

松本　「といえば」と同じだよね。ぼくのそういう口癖かもしれない。「それでぼくも」というのは自意識だよね。一人称の押し出しというか。「風をあつめて」は、「見えたんです」と二回続けて、一カ所だけ「見たんです」にしたと思うんだけど。

――　はい。どうしてですか。

松本　ここで主人公が覚醒するんだよね。「風をあつめて」は覚醒の歌なんです。

CamScannerでスキャン

たんです」と歌っていたのは、割と他動的に変容する都会を眺めていたんだけど、「見たんです」というのは自分の意思で見たってことだから。ぼくも、詞ってこう書けばいいんだと、そのとき覚醒した。それで、ここでぼくも完成したんです。悟りみたいなものですね。

――「見たんです」に至る道もザ・ロング・アンド・ワインディング・ロードですね。「暇をつぶしてました」「ひび割れてました」と短く区切るんじゃなくて、この文はどこに行くんだろう、どうなるのかしらと思わせておいて「見たんです」と来る。

松本 ちょっとマインドが散文詩なんですよ。みんなノリやすいとかいうんだけど。

――もし私がこの詞を渡されたら、これは作曲者への挑戦状だ、と頭をひねると思います。改行してあるとはいえ一文が長いので、どうメロディを起伏させたものかと。

松本 細野さんは歌いながら、「難しくて何いっているかわからない」と(笑)。

――細野さんはすごいなと感じるのが、普通は「見たんです」で文は切れてるので、メロディをばっさり切ると思うんです。ところが「見たんです」から「それで」まで同じ音程をキープしておいて「ぼくも」でぽーんと飛ぶのが驚きなんですよね。松本さんのドラムもそのキープに反応してからタタタッと浮き上がる感じで叩いておられる。「見たんです」から「それで」までが滑走路から離陸するみたいで、詩人のドラムだなあと思いました。

シューベルトの話を

――『風をあつめて』もそうですけれど、松本さんの詞の一人称は「私」じゃなくて「僕」が多いですよね。

松本 「私」より「僕」だね。「俺」というのもあるけれど、意外とあまり使っていない。南佳孝と寺尾聰、近藤真彦くらいかな。吉田拓郎にも「俺」はあまり使っていないからね。

――一人称を何に選ぶかというのは面白い問題ですね。シューベルトが「僕」になったときには、すごく新鮮な感じがしました。

松本 それは、『冬の旅』も『美しき水車小屋の娘』も少年の歌だからだと思う。

――この機会にぜひそのシューベルトの話を。シューベルトはもちろん曲先で、元の詞も付いているんですが、『冬の旅』には、いわゆる日本の流行歌に比べて、繰り返しが多い。「僕」の思いが何度も歌い直されるんですよね。で、この繰り返しをどう訳するか、というのが難しいところだと思ったんです。松本さんは繰り返しのところで違うことばを選んで思いを拡げておられますよね。そこは何か方針を立てておられたんですか。

松本 特に意識していなかったですね。

――そうなんですね。ものの本を読むと、ある年の三が日が空いていたから一気に作ったとあったんですが。

松本 ものすごく早かったです。でも、下調べはしたよ。

――下調べの際に、ドイツ語から日本語の訳はどうやって練られたんでしょうか。

松本 辞書はあったけど、そのくらい。あとは異なった、日本語訳が付いている版を五種類くらい買ってきて、迷ったらそれらを比べて、どれが一番正しいかを見た。三つ同じ意味だったら、あとの二つは外れて

CamScannerでスキャン

いる。だったらこっちを選ぼうと。

―― 意味はとれたとしても、問題はそこからのことばの詰め方ですよね。例えば、《おやすみ》の冒頭って、逐語訳するなら「見知らぬ者として私は来て／見知らぬ者としてまた立ち去る／五月は私にやさしく／いくつもの花束で迎えてくれた」と長々しくなるんですが、松本さんの訳は「時を横切る旅人には／五月の花は優しすぎた」。最初の二連が「時を横切る旅人」！ すごい。

松本 日本語のほうが、音の数的には圧縮しないと入らないんです。昔の訳を見ると、伸ばしている音にもすべて入れてしまっている。ぼくは字余りにはしたくなかったから、文語体のほうが短いけれど、圧縮をかけて口語体でやろうと思った。長い文体を選んで、それで圧縮するとなると、比喩や行間を使わないといけない。

―― 一方、次の「娘は愛を語り／母親は結婚とまで言った」は、原詞ではこの二行を二度繰り返すんですが、松本さんは圧縮から一転、四行をゆったり使って「少女は[illegible]／愛を語り／結婚とまで／母は言っ[illegible]た」と書かれている。

松本 それはしょうがないですね。ぼくの手です。四行を使ってやったほうがよいだろうと思ったんでしょう。

―― そういうところに緩急が表れて聞き手としてはおもしろくて。《氷結》はもっとすごくて、松本さんは「この雪の面に／口づけして／氷の下の／あの夏に触れたい」と書かれているんです。え？って思って原文を見たら、「私は大地に口づけたい／氷と雪を突き破って／私の熱い涙で／地面が見えるまで」とはあるけれど、夏はない。松本さんは氷の下に夏を見つけてしまった。

松本 （笑）。でも、シューベルトってそういうところがありますよね。冬の下に夏がある、みたいな。

―― いやいや、ここはすごく松本さんの詞だ！って思いました。でも、作詞者のミュラーにももしかしたら「夏」の感覚はあったかもしれないですね。

松本 ミュラーは過小評価されている詩人だと思います。訳してみたらすごい詩人だというのがよくわかりますよ[illegible]

―― 『冬の旅』『白鳥の歌』『美しき水車小屋の娘』を全て訳すというのはすごい決断ですね。お忙しい松本さんが、例えば『冬の旅』の《おやすみ》と《菩提樹》だけを訳すのはあり得る話だと思うんですけど、二四曲全部訳すぞ、と。

松本 ぼくは全部やりたかったんです。というのも、何度かドイツ語で聴いたんですよ。つらくてつらくて。時間が長く感じて、《郵便馬車》でやっと半分だけど、もうこのあたりで終わってほしいなという時間になるわけじゃないですか。

―― 日本語だと、メロディと一緒に意味がすらすら入ってきて時間感覚が全然違います。これは訳していただいて初めてわかりました。

赤いスイートピーの距離感

松本 コンサートで『冬の旅』を歌ってたのは、エルンスト・ヘフリガーだった。すごくいい歌手だなと思ったし、ぼくが聴いたのはヘフリガーがおじいさんになってからだったんですが、声は青年の声だった。でも、[illegible]

――松本さんご自身は煙草は吸われるんですか。

松本　ぼくはすごくヘビースモーカーだったよ。ヘビーじゃないとあんなに仕事ができなかったから。でもある時期、東日本大震災くらいのときに吸えなくなったんだよね。ただでさえ空気が汚れているのに、これ以上煙草で汚してもどうにもならないくらいの感じかな。それで、ちょうどそのころにアメリカへ行く用事があったんだ。アメリカはもう全面的に吸えなくなっているだろうから、辞めちゃったほうがいいんじゃないかと思ってね。一回だけ吸いたくなったけれど、このあたりに煙草を売っているところがあるかと尋ねたら、ダウンタウンに行けば売っていると。ダウンタウンに行くと買えるものってポルノじゃないですか。煙草を吸うってことはポルノを見ることと同じなんだと思って、それで一気に冷めたね。

――「煙草の匂いのシャツに」と歌っているのに（笑）。松田聖子さんに曲を書かれていた時期はばんばん吸われていたんですか。

松本　うん。

――じゃあ煙草の匂いのシャツに寄りそうというのはリアリティがある。

松本　あのころは女の子も吸っていたけど、吸わなければ気にはなるよね。

――「赤いスイートピー」の「そっと寄りそう」距離感は新鮮でしたね。煙草に慣れている感じで近づいていくんじゃなくて、たぶんあの主人公は……。

松本　吸っていない。で、嫌いだと思う。だから、一番嫌いなにおいでも恋しくなるっていう距離感です。あのへんの距離感がぼくは好きなんです。その根っこは全部かくれんぼなんですよね。かくれんぼって距離感をはかり合うでしょう。一番嫌いなものも許容できるっていうことを彼女は話しているわけ。身長差があるから、近寄ったら胸のあたりに顔があって、特ににおうんだよね。

エヴァーグリーンな歌謡曲

――松本さんが歌謡曲で初めて詞を書かれたのって、アグネス・チャンかチューリップだと思うんですけれど。

松本　その前に一つ、フォークだけど五つの赤い風船に頼まれて、「えんだん」という曲を作った。でも全然売れなくてね。たぶん合わなかったんだろうね。

――アグネスの「ポケットいっぱいの秘密」が私は当時からすごく好きなんですけど、これって曲はもうできていたんですか。

松本　できていた。プロデューサーの木崎賢治さんがカーペンターズにしたいといってね。「Top of the World」みたいな曲を作りたいと。それでぼくのところに持ってきて、録音したのが細野さんたちだったから、すごく合ったんです。そのあたりをエンジニアの吉野金次が全部取りまとめてくれた。

――あの曲って跳ねるところの多い曲だと思うんですが、穂口雄右さんから曲が送られてきたときには、正確に跳ねる箇所まで指定してあったんですか。

松本　メロディは跳ねていたと思うよ。もっとカントリーっぽかった気がするけれど。

――私が密かにこれは曲先だろうと思ったのは、「誰にも　いわないでね」っていう詞を書くとき、後から曲を付けるなら

CamScannerでスキャン

「誰にも」と「いわないでね」を割るだろうと考えていたからなんです。「ポケットいっぱいの秘密」は、「誰にもいわっ」「ないでね」と、「わ」で区切る。

松本　あれはぼくは言わなかったと思うんだけどな。アグネスは日本語がネイティブじゃないから、香港英語みたいな、ちょっと面白いところがあるんですよね。

――「ポケットいっぱいの秘密」っていう曲をアグネスが歌うとなれば、その当時の彼女のアイドルイメージをかなり左右することになるだろうと予想がつくわけですが。

松本　それは、木崎さんが、キーってぼくたちは呼んでいたんだけどさ、すごく優秀で。詞の表現も、そこまでわかっているなら自分で書けっていったくらい理解していた（笑）。その後もたくさんシンガーソングライターやアーティストを育てていたね。吉川晃司とか。

――木崎さんからは詞の内容についてやりとりされたんですか。

松本　曲は作曲家とだいぶ詰めただろうけど、「ポケットいっぱいの秘密」は大きく直したところはなかったな。

――「ポケットいっぱいの秘密」はエヴァーグリーンな曲だと思うんですが、チューリップ「夏色のおもいで」も曲先ですか。

松本　曲先だったね。

――これはサビの「君をさらっていく」から始まっていくんですが、そういう構造も全部できていたんですか。

松本　サビ始まりっていうのは決まっていて、オケもできていた。詞も実は付いていて、財津（和夫）さんが書いていたんだけど、歌ってみてもしっくりこなかったらしくって。当時ぼくは「はっぴいえんど」が解散して食えなくなるから作詞家としてやっていくつもりなんで、もし仕事があったらちょうだいね」って一日三人くらいとお茶していたんだけど、そこでチューリップの歌詞を書いてみないかとオファーがあったんだよね。

――「夏色のおもいで」の「夏色」はあまり使わないことばだと思うんですが、このことばはどうやって思いつかれたのでしょうか。

松本　プロデューサーの新田（和長）さんからの要望で、秋になって夏を思い出す曲というのがあって。それに応えて出てきたことばですね。新田さんはフォーク畑の人だから、「冬の浜辺」や「思い出の渚」とかが好きなんだよね。

――そこで「夏」に「色」をつけられたのが発明ですよね。あとから、早見優の「夏色のナンシー」が出たり、ゆずの「夏色」が出たりと、いろんな流行歌で「夏色」が歌われるんですが、「夏色」という「色」を詞にされたのは松本さんが最初じゃないかと思うんです。

詞先／曲先について

――高校のとき、七〇年代半ばですけれど、一年上の先輩が８㎜映画を撮っていて、「夏色のおもいで」の「君をさらっていく風になりたいな」という箇所を繰り返し使っていました。このフレーズの新鮮さにも、みんなやられてた。

松本　はっぴいえんどのときに自分のテーマは風だなと思って、それ以来使い続けていることばですね。渡辺武信という詩人が

CamScannerでスキャン

いたんだけど、彼も風の詩人でさ。手紙をもらったことがあるんですが、「この歌をテレビで歌っているのを聴いて、風ということばは君と僕の共通のワードだと思った」って書いてくれていてね。お墨付きをもらったんだよね。

―― 風といえば、「12月の雨の日」に「風がふいに立る」という歌詞があるじゃないですか。「立」に「る」と書いて「おこる」と読ませていて、不思議だなと感じたんですが。

松本　そう？　堀辰雄になかった？　なんかで読んだ覚えがあるんだけどな。数年前に思ったんだけど、あれは松田聖子「風立ちぬ」の原型だよね。あそこからすでに風は立っていたんだなと思った。

――「風立ちぬ」については、みなさん言われていることですが、「すみれ・ひまわり・フリージア」と並べているのはやはりすごい。フリージアを選ばれるときは、手ぶらで選ばれたんですか。それとも花図鑑などを読みながら？

松本　全然何も見ていなくて、語感だけですね。「すみれ」「ひまわり」「フリージア」だからラ行だよね。あとはフリージアの「イ」と「ジ」。ぼくは割とイ行で伸ばすのが好きなんですよ。書いているときは「ここにイを置こう」とかは全然思わないんですよ。でも、書き終わって見直すときとか、誰かに指摘されたときに、イばっかり使っているなと。

―― 一方、作曲した大滝さんも歌手に対して挑戦的だと思ったのは、「フリージア」のところを、「ふ↓り↓い―↑じ↓あ―」と歌わせるところですね。「リ」と「イ」でぐっと下がって、そこから「ジ」にぽーんと上がる。この「イ」の連続をよく松田聖子は歌い切ったなと思います。

松本　イ行が一番おかしいよね。伸ばしにくい音なんだけど、切ないんだ、伸ばすと。

―― 私は授業で音声のことも教えるんですけど、アイウエオのなかで、イって倍音の幅がいちばん広い音なんですよね。周波数帯の真ん中のほうも上で出ているんです。

松本　それで切ないの？

―― 切ないと聴くかどうかは人それぞれですけど、アとかオに比べると、イ音のほうが耳にさわる感じがすると思います。

松本　「赤いスイートピー」なんて全部「イ」だからね。ああいう曲が国民歌謡になっているのは、あまり英語圏ではないかもしれない。声楽の人にも歌いにくいって言われたよ。高い音で「イ」はあまり使わないからって。

―― 文末に「イ」がきやすい日本語ならではの現象かもしれないですね。ちなみに、「赤いスイートピー」は詞先ですか、曲先ですか。

松本　曲先ですね。

――「風立ちぬ」も？

松本　「風立ちぬ」は詞先。大滝さんも「風立ちぬ」の詞を腕組みしながら何時間も見て、それでも曲が書けなかったって聞いたことがある。大滝さんははっきりしていて、はっぴいえんどを除いて、最初に書いた人間がイニシアティブをとるから、自分のアルバムは曲先で作らせてくれっていう感じだったんです。その代わり、森進一とか松田聖子とか薬師丸ひろ子みたいに、他人に書く場合は詞がないと書けないという。少なくともA面は全部そうですね。

―― 薬師丸ひろ子でいうと、「探偵物語」

CamScannerでスキャン

は詞先?

松本　あれは当初、B面だったんだけど、途中でA面とB面がひっくり返ったから、曲先だね。最後のフレーズが「好きよ……でもね……たぶん……きっと……」と「……」でつながるじゃないですか。そこを思いついたとき、音符にはめてみて、俺って天才!と感じたおぼえがある(笑)。

——(笑)。大滝さんの曲に書かれる時、松本さんがすごくいろんなやり方を繰り出されていると思うんですけれど、「君は天然色」も曲先ですよね。あれは「たーらら」の三音が四つずつ続いて全部で一二音になると思うんですが、松本さんの詞は「唇ツンと尖らせて」と七五調じゃないですか。あれは書くときに七五調でいこうと決められたんですか。

松本　詞先で書くときは割と七五調や五七調で書くことが多いね。「君は天然色」は曲先だけど。あるとき、他のみんなはどうなんだろうと数えたら、七五調が多いことに気づいた。

——七＋五＝一二だから、全体の音数は合ってくるんですけれど、実際には「くーちび」「るーつん」「とーとが」「らせてー」とばらばらですよね。書いておられて「ここで切っても歌えるんだろうか」とは思われなかったんですか。

松本　だって、その天才だもん、大滝詠一は。「抱きしめたい」の「君を燃やしてしまうかもしれません」とか、あのへんの切り方はとんでもないから。それを経験していると、「唇ツンと尖らせて」なんてなんでもないって感じだよ。ぼくは自分で語呂がいいようにやっているから、そのくらいは楽勝に歌えるだろうなという。

——「君は天然色」って、一番、二番、三番と全部譜割りというか、歌い方が違うじゃないですか。二番なんて三連符で歌っている。曲を渡された時点では区別はなかったんですか。

松本　三連符はメロディに入っていたね。彼はそういう鬼だったから。武蔵と小次郎が剣で遊んでいるようなものだよ。

——大滝さんの場合は、曲が先だとしても詞を渡されたあとに歌わなきゃいけないから、そこでチャレンジが生まれますよね。

松本　チャレンジね。だから、いろんなことをいうんだよ。「ワイン」って書いたら、「俺はワインは飲まない」って電話してくるわけ。「じゃあなにを飲むのか」と尋ねたら、「柿の葉茶だ」って。それじゃ詞にならない(笑)。まあ、そんなのが年中だからさ。

——じゃあ、詞を書いておられている途中で、「ここの詞はどうしたらいいか」と尋ねることは……。

松本　全然しないよ(笑)。

——そうなんですね。しかし、詞を渡された大滝さんから「ここはどうなっているのか」とかは結構くるんですね。

松本　いや、それはもう、すごいよ。『EACH TIME』なんて真っ赤になったもん。『ロンバケ』(『A LONG VACATION』)はあまり直しがなかったけど、『EACH TIME』は真っ赤すぎて、どんどん暗くなっていっちゃう(笑)。あの『ロンバケ』の明るいところがなくなるんだよね。大滝さんも売れることがものすごいストレスで、それもアルバムでミリオンを獲っちゃったものだから、異常な売れ方だったしね。それでみんな壊れていくんだけど、『EACH TIME』

CamScannerでスキャン

は振り返ってみるといい壊れ方をしているなと思う。

ねえ真知子

―― 筒美京平さんとのお仕事のこともお伺いしたいです。この時代の松本さんはずいぶん変わったことをしていらっしゃるような気がするんです。例えば高田みづえの「女ともだち」を初めてきいたとき、「どうかしてる」と思ったんですね。

松本 どうかしているよね。

―― 筒美さんと仕事をするときは詞先ですか。

松本 詞先。特にシングルが詞先で、B面が曲先のことが多いかな。

―― 「木綿のハンカチーフ」で筒美さんが困ったという話は有名ですが、「女ともだち」もすごい。最初は真知子に直接呼びかけているのに、気が付いたら心の声になっている。「ねえ真知子どうおもう?」にいたっては、まるごと繰り返し。同じ「真知子」にどう変化をつけるか。これは作曲家にとってもチャレンジだと思うんですが、筒美さんには黙って出したんですか。

松本 いつも黙って出しているよ。ぼくは説明が嫌いで、詞で説明するのも嫌だし、渡すときも説明しながら渡すのが嫌い。

―― 高田みづえさんに書くときになにか特別に彼女のキャラクターを考えて作られるんですか。

松本 あの人は異常に歌の上手い人で、とても好きだったんだよね。だからちょっと冒険したくなるのかな。真知子の元ネタはたぶん映画『君の名は』で岸恵子さんが演じた「真知子巻き」の氏家真知子で、ちょっと古いんだと思う。真知子がいっぱい出てくるのは、英語の歌に結構ジョニーとかの固有名詞が出てくることが多くて、ちょっと日本語でもそういうのないかなと思ったからですね。

稀代の作詞家の遍歴

―― 松本さんがシューベルトを訳される前に、洋楽や、あるいはランボーを読まれてでもいいですが、自分ならこれはこう訳すなと試されたことがあるんじゃないかと思っているんです。

松本 ないない、そんな畏れ多いことしないよ。やったのは小澤征爾さんの『夏の夜の夢』のシェイクスピア劇だけですね。あれは楽しかった。

―― そうなんですね。ご自分で自発的に、既に日本語訳のある詞を、自分だったらこうするぞと試されていたのかと思いました。

松本 ちょっと色気があるのは、もう年齢的に無理だけど、モーツァルト三部作。

―― オペラですか。それはすごいですね。シューベルトもそうですが、松本さんは若いころから積極的にクラシックを聴いてこられたんですか。

松本 ビートルズが登場する少し前にブルーノ・ワルターがベートーヴェンの《運命》を出したんです。A面が《運命》でB面がシューベルトの《未完成》っていうとんでもないLPで、ずっと一位だったんです。ワルターの先生がグスタフ・マーラーなんだけど、マーラーもまだ《交響曲第1番ニ長調》しかないときかな。《第2番》以降はずっと演奏されなかった。あとはエルネスト・アンセルメっていう人がファリャの《三角帽子》を演って、売れていて。アンセルメがラヴェルとかドビュッシーと

CamScannerでスキャン

かを演奏したのも聴いていました。それからジャン・コクトーの存在に気付いて、ボードレール、ランボー、ジャン・コクトーみたいな感じです。そのへんで合体されて、ストラヴィンスキーとかラヴェルとか、ドビュッシーとかを同じテイストで聴いていました。中学二年生くらいかな。

―― それはちょっと早熟ですね。

松本 でも三年でビートルズがデビューする。そこで全部ひっくり返るわけです。

―― じゃあ順序としては、先にアンセルメで、後にビートルズなんですか。

松本 順序でいうと、《ベン・ハー序曲》のほうが先かな。あれ好きなんだよね。『ローハイド』なんかの西部劇とか、昔の映画のサントラとか。ソノシートの時代で、ひどい音でしたよ。あとはペギー・マーチの「I Will Follow Him」に、カスケーズの「悲しき雨音」。「I Will Follow Him」は「I will follow you」(「赤いスイートピー」)だし、カスケーズは大滝詠一だね。結局インプットしたものをアウトプットしているんですよ。

――(前略)クも聴いておられたんですね。

松本 どっちつかずでさ。ビル・エヴァンス『ワルツ・フォー・デビイ』も聴いて、ジャズもいいなと思って。そっちにいこうかなと思っていたら、ビートルズの「I Wanna Hold Your Hand」と「She Loves You」がリリースされる。

―― 今のお話を聴いていると、ドラムを叩こうという話が出てこない気がするんですが、ドラムセットを買ったのはいつごろなんですか。

松本 買ったのは高校一年生のころかな。一部屋もらえたんだけど、応接間を占拠しちゃったんだよね、ドラムセットで。

―― 特に防音室があったわけではなかったんですね。ドラムを叩くと近所からクレームがくることはなかったんですか。

松本 全部にタオルを被せていた(笑)。

―― 今だったら音楽スタジオがあって、アマチュアバンドもそこで練習できるじゃないですか。でも、その当時ドラムを誰かと合わすとなれば、どこでやるんですか。

松本 バーンズのリードギターの家に集まって練習していたよ。週一くらいかな。友達はガレージでやっていた。一回、麻布の五階建てくらいのビルの屋上で練習したんだけど、すごい音が出るから、みんな見に来ちゃって困ったな。これは迷惑をかけるからやめようと思った。

―― ルーフトップコンサートみたいですね。

松本 ビートルズより先なんじゃないかな(笑)。

―― 今だとドラムの教則本がたくさん出ていますが、松本さんはそういったものは読まれていないですよね。ドラムセットを買ったとして、ハイハットがあって、ライドがあって、シンバルがある。でもそれをどうやって叩くかは誰が教えてくれるんですか。

松本 誰にも教わっていないから、全部耳コピでやりました。『ハード・デイズ・ナイト』とか、ビートルズの映画は何回か見たね。そのころはまだ楽器はなかったけど、リンゴ・スターが叩いているのを見ていた。東銀座のロードショウだったかな、『ハード・デイズ・ナイト』は併映があったんです。他の映画を上映しているときは眠って

いて、『ハード・デイズ・ナイト』だけ起きて一日で三回くらい見て、飽きたら出てくるみたいな感じでした。楽器を持ったらもう耳コピしかない。高校三年間はシャドウズのコピーバンドをやっていました。

―― 松本さんは自主練をするときはメトロノームをかけて叩いていたんですか。それとも、レコードをかけるんですか。

松本 メトロノームは使わなかった。レコードをかけていましたね。エアーでドラムを叩く。ただね、バスドラムで、返りのやつがあるんですよ。タッタ、タッタ、タッタと、一つのキックで二回音を鳴らす。二度目は惰性で返ってくるんですが、エアーだと反発がないからできない。

―― それはご自分で発見されたんですか。

松本 そう。誰も先生がいないんだから。

―― 私は松本さんのドラムがいつの間にああなったんだろうというのがずっと前から不思議だったんですけど、ほぼ耳コピだったんですね。

松本 一番影響されたドラマーはプロコル・ハルムのB・J・ウィルソン。最初がリンゴ・スターで、次がB・J・ウィルソン、それでレッド・ツェッペリンが出てきて、ザ・バンドになるんです。ザ・バンドとプロコル・ハルムは編成が似ていて、すごく入りやすかった。計算違いは、ザ・バンドのリヴォン・ヘルムのフィルが洗練されていて、音が少なくて、しかも小さい。真似したいなと思っていたんだけど、数年前かな、彼がリードボーカルだったということに気づいたんです。だからあまり音の大きいフィルをするとマイクが拾っちゃうんだよね。イーグルスも同じ。だから絶対ツェッペリンみたいには叩けない。

―― 松本さんはご自身で詞を書かれるけれど、叩きながら歌ってやろうとは考えなかったんですか。

松本 歌ったことはないけれど、きっと音痴だろうと思う。いいんだよ、ぼくはことばで歌っているから。

（まつもと　たかし・作詞家）
（ほそま　ひろみち・行動学者）
二〇二五年七月二〇日、都内で収録。
構成＝編集部

風都市——ロック時代のデジャヴ・ノート

あがた森魚

松本隆さんのことをイメージすると、一つの小さな近未来都市の宇宙模型になる。

一九七〇年代初頭に「風都市」という音楽事務所が設立されたとき、その概念とネーミング付けをしたのは、松本隆及びそのクルーだった。その架空の理想都市めくイメージ付けと、時代の先取り感に感じるものがあった。二〇二五年今現在「風都市」という音楽事務所は存在しないが、その「風都市」というヴィジョンには、ずっとそこにある未来的なデジャヴが秘められてある。

松本隆もメンバーである「はっぴいえんど」そして「はちみつぱい」「乱魔堂」「ごまのはえ」他多くのバンドやミュージシャンが所属し、関係し、そしてこの僕もその一員だった。北中正和さんの編纂した『風都市伝説』にそのことが詳しく書かれている。二〇〇四年発行の貴重な一冊）。

それは、どこかで僕自身の一方的イメージ付けだが、松本隆の創案した「風都市」というコンセプトは、東京という理想都市をベースに、松本隆的ビジョンに溢れた架空の未来都市そのものであり、それは今日にまで継続されている。

＊　＊　＊

松本隆から連想される三人の先達がいる。

1にスティーヴ・ジョブズ、2にフィル・スペクター、3にブライアン・ウィルソン。

その筆頭はスティーヴ・ジョブズ。Apple の創業者であり、ヒッピーイズムや日本の禅やアニミズムを体現し、まさにメディア革命までを起こした。そのヴィジョン、起業の盛衰、

仕事上の対人関係、実生活等は困難を極めて、それを選ばざるを得なかった艱難辛苦も彼の哲学の体現そのものともいえた。

同じく、フィル・スペクターも、アメリカン・ポップス・ドリームの体現者、革命者であったのと同時に、それもまた、常識を逸脱した表現性、人間関係、金銭感覚諸々により、破天荒な人生を体現した。あんなに世界の少年少女の胸に、やさしい魂をプレゼントしてくれた唯一無二の音楽家的存在だったことにこそ、僕らは胸を痛めた。そして、ビーチ・ボーイズのブライアン・ウィルソンにもその相似形をみることができる。

とはいえ、ここで、この三人のスキャンダラスでネガティヴな逸話を語りたいわけではない。そこに一つの大衆文化的アメリカの姿が見える。そこにアメリカン・ドリームの朗らかさ、力強さ、愛らしさ、そのバイアスにある深淵をもみる。それもまたいとおしい。アップル・コンピューターも、ビーチ・ボーイズも、ロネッツも、ソニー&シェールも、『ファンタジア』も『ダンボ』も『海底二万哩』も僕らには永遠である。なぜあんなにも、アメリカン・ドリームは輝かしくも朗らかで自信に満ちているのだろう。それでも決してねたましくはなかった。そのポップス性（ポピュラリティ）は、戦勝国アメリカのまばゆさをも含め、東洋の片隅の敗戦国の日本の少年には、どれもこれもが及ぶものではなかった。

そんな状況と対比するときに、まさに「日本語のフォークとロック」の「はっぴいえんど」の松本隆という、日本のロック少年の矜持と礼節のありさまがある。ジョブズや、スペクターの破天荒さは、松本隆のものではなく、そのヴィジョンを、謙虚に純粋に研ぎ澄ましていったのが彼だったただろう。

「日本語のフォークとロック」以前に、日本の僕らは、エルビスからディランまでのアメリカン・インヴェイジョンの葛藤の中にあった。ビートニクからヒッピーイズムまでの交差点にいた。ウッドストックと全共闘運動という現象の坩堝の中にいた。

一九六四年は、日本では東京オリンピックの年であり、大橋歩が表紙のメンズ週刊誌『平凡パンチ』の創刊と、白土三平、つげ義春、林静一の月刊漫画『ガロ』の創刊の年だった（『朝日ジャーナル』創刊は一九五九年）。

その一九六四年の「ビー・マイ・ベイビー」と「アイ・ゲット・アラウンド」に、なぜ唐突に一九六五年のディランの「ライク・ア・ローリング・ストーン」の一撃が生じたのか。はっぴいえんども、はちみつぱいも、早川義夫、遠藤賢司も、この僕も、それらのスクランブルの中に六〇年代を経て七〇年代初頭の流れへと未来を模索していた。

CamScannerでスキャン

＊＊＊

そんな時、なぜか稲垣足穂だった。

稲垣足穂（一九〇〇―一九七七年）の立ち位置は彼が生まれてから一二五年ほどたった今もまだ定まらないが、僕らがロックシーンに出会う一九六〇年代には稲垣足穂の世界はすでに構築成立されていて、僕らが音楽を始める半世紀以上も前に近未来憧憬的ヴィジョンが先取りされていた。

その世界観の真髄でありデビュー作である『一千一秒物語』は一九二三年の作品で、もう一つの代表作といえる『弥勒』は一九四〇年。その解題である『美のはかなさ』ですら一九五二年。

ほぼ二〇世紀前半の半世紀に彼の文学世界、宇宙観は完成していて、つかの間、一九六九年の文庫本『一千一秒物語』の登場と共に、一九六〇年代後半のヒッピー、サイケ、全共闘運動などが、ロック・ムーブメントと混濁しながら、新しい時代の潮流を成そうとし、そのさなか、稲垣足穂は彗星のごとく現出して若者たちの脚光を浴びた。

しかしそれは時代の新しい潮流に敏感だった一部の若者につかの間強くもてはやされたにとどまった。その六〇年代どん尻の日本のロック黎明期に、稲垣足穂という存在を敏感に感じ取った数少ない若者の一人が松本隆だった。彼は『一千一秒物語』の中の「THE MOONRIDERS」というチャプター名を、一九七三年九月二一日のはっぴいえんど解散コンサートでもあったエポック的「CITY-LAST TIME AROUND」というイヴェントで、新しいバンドの名前として引用した。それが、鈴木慶一を中心とする新たなメンバーによる、現「ムーンライダーズ」に引き継がれた。

松本隆は「子供が子供であることを知っている数少ない子供」だったのだろう。

佐藤春夫の『美しき町』は、その稲垣足穂が創作に協力した、架空の理想の町を実現化させようという、二人の少年の物語だ。それは絶妙に「風都市」の原型をイメージさせる。たとえばフリッツ・ラングの『メトロポリス』やリラダンの『未来のイヴ』に託された理想の未来都市論、人間論にも通じるだろう。『美しき町』は近代小市民的な世界でしかないとも言えるが、その都市に住んでほしい人へのテーマが箇条書きにされている。

a わたしのこしらえた家にもっとも満足してくれる人
b 互いに択びあって夫婦になった人
c 自分自身の一等好きなものを職業に択んだ人
d 商人でなく役人でなく軍人でない人

といった条項が並んでいる。
それをもし風都市風に置き換えるならば

a 渋谷百軒店のB.Y.Gやブラックホークや、青山のパイドパイパーハウス、高円寺のムーヴィンや吉祥寺のぐわらん堂を愛している人

b はっぴいえんどやはちみつぱいや春一番やURCレコードを愛している人

c バッファロー・スプリングフィールド、モビー・グレイプ、ブルース・プロジェクトを愛している人

などという感じになるだろうか。

ドイツの一八三〇年代の「ビーダーマイヤー」や日本の「大正モダニズム（デモクラシー）」や、一九六〇年代後半のアメリカでの「サマー・オブ・ラヴ」につかの間そのような幻影もあった。

「サマー・オブ・ラヴ」でいえば、一九六七年夏にサンフランシスコのヘイト・アシュベリー周辺に巻き起こった音楽、ドラッグ、フリーセックス等を掲げたヒッピー・ムーヴメント。そこにはグレイトフル・デッドや、ジェファーソン・エアプレインが介在し、ある種の「ラヴ・アンド・ピース」を唱える共同生活や自由恋愛も掲げられた。

それに比べると『美しき町』も足穂の『一千一秒物語』も『タッチとダッシュ』も実に概念的で、架空感に満ちた未来的都市ファンタジーでしかないかもしれない。

いわんや、松本隆（およびそのクルー）のイメージした風都市という概念を、それらと並列に置き換えるつもりはないが、稲垣足穂が「美のはかなさ」で、吉田兼好やベルクソンを引用して説いた「現在現実は永遠に紡がれる近未来的デジャヴである」という概念に絶妙に通底する。

「この同じ光景をいつかどこかで見たことがある」という揺るぎのないデジャヴ的郷愁は、人類が未来に分かち合おうとするときの朗らかな憧憬と希求だろう。

なぜロックやポップスが、少年少女的恋愛論であるかは、説明するまでもなく、また説明さえ悩ましい。

ただ、僕らは、未来におこる恋愛の仕方を希求しているのではないか。

恋愛の未来をもどかしく憧れているのではないか。

人類ないし霊長類の存在の必然性のひとつは、遺伝子そのものがもっている、未来への憧憬、希求、だからではないか。

時として絶望、時として虚無をも内包しながらもだ。

（ここに唐突に補足しますが、松本隆さんのお母さんが、すごい情熱

やエネルギーを持っておられる方であるという伝説。彼のヒューマニティ、女性観及び、フェミニズム的なものが、そのお母さんの叡智からも来ているのだろうと。その恋愛観にも、ラブソングにも）

＊　＊　＊

最後に、たわいないエピソードを一つ。

一九七三年だったと思うが、なぜか松本隆と、新宿厚生年金ホールでの、フィラデルフィア・ソウルのオー・ジェイズの公演を観に行こうということになった。ホールの玄関階段の途中で、彼は招待券を持っていて、僕は当日券を購入するということがわかった。そして彼は、とっさに、じゃぁ当日券買って「半分こ」しようと言った。

その時、招待券をもう一枚もらおうということではなく、そうしないで、当日券を（もう）一枚買って「半分こ（割り勘）」にしようと言った、その松本隆の、無邪気な思いつき、かつ、そこに込めたアイデアとその笑顔を、今も思い出す。

僕の知ってる松本隆の中で一番松本隆らしかった笑顔の一つだった。

＊　＊　＊

「蒲田行進曲'74」に始まり「永遠のマドンナK」「星のふる郷」「元祖ラジヲ焼き」「はいからはくち」「小さな喫茶店」「昭和柔侠伝の唄（最後のダンス・ステップ）」「大寒町」「テレビチョン」などなどの愛すべき曲が散りばめられた松本隆プロデュースで、僕自身のソロアルバムである、貴重な一枚『噫無情』については、ここでは多くを語れなかった。

そこには松本隆の東京都市の少年のモダニズムがあり、対比するならば、この僕自身は、北国港町の転校生の少年ということになる。彼と最初に仕事をしたこのアルバム『噫無情』は、それぞれの未来都市憧憬の混在したデジャヴ的世界だった。

そこでは、細野晴臣、鈴木茂、鈴木慶一、武川雅寛、等をはじめとしたミュージシャン、さらに圧倒的アレンジを発揮した矢野誠等々が参加した。三浦光紀（ベルウッドレコード）氏がディレクターだった。そして同時に、重要な存在が女優の緑魔子さんだった。アルバムでは、「蒲田行進曲'74」「永遠のマドンナK」から「最後のダンス・ステップ」までと多岐に歌いモノローグをしてくれた。一つの近代的デジャヴアルバムのヒロインは、貴重な役割を担ってくれた。

そしてもうひとつ、このアルバムで、忘れてならないちょっと大事なことが、オー・ジェイズ等に触発された流れで、なぜか朗らかに登場した「元祖ラジヲ焼き」である。一九二五年に放送を開始したラジオというメディアへのオマー

ジュとして入れたこの一曲も、プッシャーマン、カーティス・メイフィールドからプレゼントされた愛すべきトランジスター・グラマーだ。「スーパーフライ」な飛び上がりたくなるようなスパイシーな一曲なんだよね。

（あがた　もりお・ミュージシャン）

新型の形容です

鈴木慶一

七〇年九月一六日の野音で、はっぴいえんどのサポートでギターを弾いたとき、みんな知的で刺激的な人たちだった。初めて会ったのは御苑スタジオへ早川義夫さんに会いに、あがた森魚さんと一緒に行ったとき。一九七〇年春。岡林信康さんのレコーディングかライヴのリハーサル中で、はっぴいえんどが演奏し、早川さんが仮歌を歌っていた。初のスタジオ体験がそんな光景でハッピーだよね。それから数カ月後、野音のリハーサルに誘われ話をする機会も出来て、(松本)隆さんは二つ年上、大瀧(詠一)さんは三つ上、細野(晴臣)さんは四つ上なんで、子供のときに親父(鈴木昭生)の劇団の人と遊んでるような感じだった。会話も洒落ていて面白いし。子供のときを思い出す、居心地のいい場所を見つけた。子供のときは、ちょっと大人としゃべることが楽しくて、周りの同い歳の友達としゃべるより全然面白かった。そんなに年上ではないけど、はっぴいえんどにもそういう印象があったよ。劇団の人たちも、どちらかといえば文系だよね。その文系の感じが、はっぴいえんどにもすごくしたね。

GSの歌詞は、いわゆるジュニア小説的だったり、女の子向けだったりするので、まったくピンとこなかった。その頃は、本当に世界中でもっとすごい歌詞が生まれていたわけだから。ビートルズの「ペニー・レイン」でも「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」でもいいし、(ボブ・)ディランの「ライク・ア・ローリング・ストーン」でも「アイ・ウォント・ユー」でもいいけど、何を言ってるかわからない。わからないけど、イメージの跳躍があったわけで、和訳も雑誌である程度見かけるから、GSの歌詞にはまったく魅力を感じなかった。

そういうなかでジャックスが出てきて、関西からフォーク

が出てきて、その辺の歌詞に「あれ?」と思うわけだよね。「こういう歌詞は面白いな、こういう歌詞こそ、これから作る音楽に乗せるのがいいんじゃないか」と思っていた矢先に、はっぴいえんどが登場してきた。その数カ月前にテレビで頭脳警察を見て、急がなきゃ、日本語でロックしなきゃと思ったんだけど慌ただしい時代だね。隆さんの歌詞がどう魅力的だったかっていうと、新型の形容です。

たとえば「12月の雨の日」。「水の匂いが眩しい」っていう言い方はびっくりしたね。「匂い」に対して感じたことが「眩しい」わけだ。匂いが何々で眩しいっていうのはあるかもしれないけど、そこら辺を一気に飛んでいくわけだよね。その辺の言葉の使い方はたまげたね。

「12月の雨の日」の「雨に病んだ飢いたこころ」という歌詞も、雨に降られて何々したじゃなくて、「雨に病んだ」っていう言い方なんだ。要するに情報量増大効果で、句読点のような位置に行間があって膨らみ飛んでゆく。訳してみるとわかるけど、英語の歌詞っていうのは、情報量が多いんだよ。私が野田幹子さんのアルバム(『太陽の東、月の西』)で訳したホリーズの「バス・ストップ」っていう曲があるけども、ホリーズは女の子と出会って数カ月のことを歌っている。だけど、日本語では一日足らずの三、四時間のことしか歌詞にできないとかね。情報量が日本語だと本当に少なくなっちゃうので、隆さんはこういう言い回しによって情報量を増やしていたね。聞き手は文字にないものを受け取る。

たとえば「12月の雨の日」の「流れる人波をぼくはみている」。ただそれだけだ。そして、何を感じているかっていうことは特には出てこない。この言い回しはすごいね。遠藤賢司さんの「雨あがりのビル街(僕は待ちすぎてとても疲れてしまった)」に感じたものとすごく近い。歌詞で影響を受けたのは、隆さんと高田渡さんと友部正人さん。この三人からものすごく影響を受けたね。それはシュルレアリスムなんだ。

隆さんは、ドラマーとしては文学的なドラムだった。それは、いわゆるメインのメロディーが終わったら、ページをめくるように違うパターンになるんだ。そして、非常に頭で考えたパターンを作りだしていたね。だから、「春よ来い」の随所で聞けるハイハットとスネアの関係は、他のドラマーと比較し難い構築だと思うんだよ。文学的っていうのはそういうことだ。要するに、肉体性を全面に押しだして叩きまくるのではなくて、「この部分をこうして」と考えるということだよね。歌詞と同じように、幾何学的な模様のイメージがあったね。幾何学的というのはどういうことかと言うと、時空を飛び回る。一緒に歌詞を作ったときに、「詩っていうのはこういうことなんだよ」って話してくれたけど、いわゆる縦軸と横軸は、時間軸と場所だったと思うんだ。要するに立体であるってことなんだよね。その立体を考えて作りだすと

いうこと。それはドラムも歌詞も同じだと思う。

初めて一緒に歌詞を作ったのは、あがた森魚くんの七四年の『噫無情（レ・ミゼラブル）』の「キネマ館に雨が降る」で、隆さんの西麻布、旧霞町の家に行って、一日かかって歌詞を書いた。まず、あがたくんに合うような歌詞を作ろうということで、隆さんに「ちょっと手伝ってくれ」と言われたんだ。私はあがたくんと一緒に音楽やっていたし、それで手伝ってくれって。私は作曲して、サビだけ歌詞ができていた。「今日も映画館に雨が降る」というざらついたフォルムのイメージで、タイトルもそんな感じでできあがってはいたと思う。隆さんが全部作るとなると変わってしまうのかなと思ったけども、隆さんは優しくも私を呼んでくれて、「イメージ、少しあるんでしょ?」っていうことで、「今日も映画館に雨が降る」からスタートする。そして一番から作っていくわけだよ。

二〇〇〇年のクミコさんのアルバム（『AURA』）では、共同プロデュースをした。まず隆さんが、すごいシンガーがいると言うんだ。歌詞を書く意欲がすごく湧くシンガーがいるって。そして隆さんに連れられて、本当にちっちゃい喫茶店みたいなところでクミコさんがライヴをやっているのを見にいった。そのうち、歌詞を書くから共同で、要するにサウンド・プロデュースをしてくれと言われたんだ。私が音楽をまとめるけど、「それはいいね」っていう判断は隆さんの意見が重要であるということだ。だから、正しくはプロデューサーが松本隆さんで、サウンド・プロデューサーが私。本当に久々に一緒に音楽を作る機会があったっていうことだね。

隆さんのプロデュースで一番最初に驚いたのは、南佳孝の『摩天楼のヒロイン』。非常にソフィスティケイテッドな都市の音楽であり、しかし歌詞はまるで古い映画のような歌詞で、「おいらぎゃんぐだぞ」とか、いわばハードボイルドな映画のような歌詞だった。それで驚くわけだけど、隆さんも音楽をいっぱい聴いてるわけだから、歌詞だけ書いている人じゃない。アレンジャーの矢野誠さんと、音楽をいっぱい聴いてる人同士で進めている。それと同じようなことがクミコさんのときも行われたと思う。『摩天楼のヒロイン』の矢野誠さんの役割を私はしたんじゃないかなと思う。

二一年の「風街オデッセイ」で、隆さんが「慶一は昔から、はっぴいえんどに入りたいって言ってて、じゃあ、夢を叶えてあげようじゃん」と言って、七〇年はギター、七三年（九月二一日のはっぴいえんど解散ライヴ『CITY-Last Time Around』）はピアノ、二〇二一年はハモンドオルガンで参加した。毎回、違う楽器だよ。入りたいって言ったかどうかは直接はないから謎にしておきます。

重い役目だよね。大瀧さんの部分を歌わなきゃいけないということだ。初日（一一月五日）は曽我部（恵一）くんが歌ってくれたから、ハーモニーをつければ良かった。二日目（一一月六日）は私が歌うことになる。オルガンを弾きながら歌う。

あのときに一番印象残っているのはね、細野さんが二日目は「もう本番だけでいい」って、リハーサルに来なかったんだ。で、リハーサルで「風をあつめて」をやることになって、そのときにライヴのプロデュースをしている方に「慶一さん、歌ってください」って言われて、しょうがないから仮歌を歌ったんだけど、あれが一番印象に残っているな。

昔の曲を演奏するときは、単純な懐かしさではないね。当然二一世紀のサウンドにはなるね、楽器も進化しているし、モニターも進化しているし。ただ、演奏しているときは出会ったときのことを思いだしていた。それと、ちゃんと演奏できるかどうかっていうことに心配がついて回る。七〇年の野音のときもそうだったし、七三年のピアノのときもそうだったし、毎回変わりがない。心配でしょうがないんだよ。七三年は、一回崩壊しているバンドの再結成なので、緊張感がすごくあったんだよ。七〇年はわきあいあいとやれた。七三年は緊張感。みんな違うことをやっていて、久しぶりに集まってやったんだけど、その緩和剤としてのビリー・プレストンになりきれなかったかもしれない。

七三年は、風都市にいたはっぴいえんどのマネージャーだった石浦（信三）さんが私を呼んだ。粋な計らいだよ。そして、「風街オデッセイ」も粋な計らいだったと思う。はっぴいえんどと関わるときは、粋な計らいに感謝しているよ。こっちから積極的に「やりたいです」って言うタイプじゃないから。出会いからしてそういう感じだし、なんとなく周りにいた感じだった。

隆さんは「慶一は昔から、はっぴいえんどに入りたいって言ってて」と言ってたけども、まあ当時一九歳になったばっかりだ。レコードを出してるグループに入れるかもしれないと思うじゃない？　普通にそういうことだよね。あと、音楽も魅力的だったし、「俺は入れるのかな？」と思ったけど、連絡が来ないから見切りをつけて自分のやりたいバンドを作る。はちみつぱいをね。そして、はっぴいえんどというバンドの持ってるサウンドや歌詞と違うことをやらなければ意味がない。魅力に溺れてしまう。そのバンドを見て、その人たちと知り合いになって、違うことをやるということを発見するわけだ。そのためのはっぴいえんどがそこにあった。

そして、活性化した。あがたくんと出会ってすごく活性化して、本当にドラスティックに変わったわけで、あがたくんが連れだしてくれて、引きこもりでなくなった自分をさらに活性化してバンドを作る気にさせてくれたのははっぴいえんどだったな。作品は全部優れていると思うけども、その優れているものを真似してはいけない。違う優れたものを作ろうという気にさせてくれたっていうのも、生涯一度あるかないかのことだよね。ラッキー!!

（談）

（すずきけいいち・ミュージシャン）

聞き手・構成＝宗像明将

CamScannerでスキャン

「September」そして…?

林 哲司

松本隆さんと私＝林哲司の共作で代表的なものと言えば、七九年にリリースされた竹内まりやさんの「September」が挙げられるだろう。それで、では次は?と問われると、一瞬戸惑って考え込んでしまう。児島未散さんの「セプテンバー物語」や、アニメ映画『アリオン』の主題歌、後藤恭子さんの「ペガサスの少女」や島田奈美さんの「パウダー・スノーの妖精」を始めとする、当時それなりのヒットになった曲もあるじゃないか、と言いたくも、四六年も前にリリースされエバーグリーンの作品となった「September」に比べられると正直力説はできない。そう、この曲は九月になれば必ずどこかのラジオ局から流れてくる。そして現在も本人のライブでの人気定番曲になっている。

名実ともにその人の代表作とは、何年たっても人々の記憶の中にしっかりと根付いたものだと思う。時代の流れの中で、一瞬のきらめきを放ち消えていく流行歌（ヒット曲）の刹那を、ヒットメーカーと呼ばれる作家たちは充分に知り得ている。だから多くのヒット曲があっても代表曲となると限られてくる。

松本隆さんは、数えきれないほどのたくさんのヒットを放ち、なおかつ前述した代表作も数多く抱えている。巨匠・筒美京平さんとの作品や、かつてのバンド仲間・大瀧詠一さんとのポップチューンを始め、いまも多くの人たちの脳裏に刻まれた歌がある。その作詞家×作曲家の相性たるやゴールデンコンビと呼ばれるほどである。それに反し、残念なことに松本隆×林哲司のコンビ、「相性がいま一つよくない」という風聞がかつてボクの耳元にも届いた。

う〜ん、「September」の次ねぇ？と松本さんと共作した作品を思い出しつつ、その「相性」という点をボクなりに考えてみた。

松本隆さんを意識したのは、七三年、その当時ボクが編集に携わっていた音楽雑誌『ライトミュージック』にもちこまれた、南佳孝さんのアルバム『摩天楼のヒロイン』がきっかけだった。はっぴいえんど解散後、松本さんがプロデュースと作詞を手掛けていたこのアルバムは、若者の音楽としてフォーク全盛だったこの時期に、先駆的なポップアルバムとして編集部ではちょっとした話題になっていた。ポップスを志向し、同年にメジャーデビューしていた自分にとっても、新しい時代の到来を確信させるクリエーター登場として胸躍らされる存在だった。

しかし驚かされたのが、松本さんが翌年にリリースされたアグネス・チャンの「ポケットいっぱいの秘密」の作詞を手掛けたことだった。この当時の音楽シーンの主流はもちろん歌謡曲。フォークや文字どおり新しく生まれたニューミュージックは、それに対抗する若者の音楽としてにわかに台頭してきたものだった。その「こちら側」にいた人が「あちら側」の作品を手掛けるという英断に（と当時は思えた）、正直ボクは複雑な感想をもった。

一つには「こちら側」の人の余興的な作品提供。もう一つは主流「あちら側」からの新風の求めに応じたと解釈した。現在の音楽関係者は信じられないかもしれないがこの時代、「こちら側」の人はテレビにも出ないし、メジャーに迎合もしないし、「あちら側」の人たちとも交わらない。少し前の学生運動を連想させるような、アンチ歌謡曲という反体制のような空気が漂っていた。

そうした中で松本さんは「こちら側」と「あちら側」を結ぶ新しい才能として、御存じのように数々のヒット曲を送りだし、作詞家としてヒットメーカーの地位を確立していく。

さて、それでは再び「相性」という話に戻そう。

まず松本さんは先輩だ。アーティストとしてのデビューも、作家としての活動開始もボクより一足先だ。てっきり二―三歳上だと思い込んでいたが、同い年だったと知ったのは随分と後のことだった。しかしその先輩というところに大きな意味がある。

松本隆×林哲司として初めて共作した作品は「キャシーの噂」という大橋純子さんのシングル。シングルヒットを委ねられたわけではなく、アルバムからのシングルカットだった。ようやくポップスを歌う本格的なシンガーが出現し、ボク自身も新進作曲家として作品を求められるようになった初期の

作品だ。若手作詞家のホープとしてすでに活動していた松本さんとの次の共作は、なんと三年後の「September」ということになる。その間は何もない。

アーティストから作家にシフトした自分は、歌謡曲主流の音楽シーンにあって、当初は作曲を求められることはなく、諸先輩が書いたメロディーを彩るアレンジャーとしての仕事がメインだった。だから作家クレジットに作詞、作曲、編曲が、松本隆×荒井由実×林哲司が並んだ太田裕美さんの「日ぐらし」や、松本隆×筒美京平×林哲司の森山良子さんの「恋模様」など、松本隆作品にアレンジャーとして参加していたのが実情。そんな異色のラインナップが今では時々ネットで話題になることもあるが、この時期二人のコンビで作品を！という声はほとんどない。相性というにはあまりにも場面が少ないのだ。

その後ボクたちがセッティングされた場面はなかったわけではないが、残念なことにそれほど多くはなかった。その一番の理由を、音楽制作者と作家の世代の違いだとボクは思っている。

松本さんは同世代にもかかわらず、ひと世代先輩の制作ディレクターや作曲家たちからその才能を認められ、引く手あまたのヒットメーカーとなった。つまり先輩で世代が違うのだ。いち早く声をかけたその代表が筒美京平さんという、時代も世代も超えてヒット作品を生み出した作曲家であり、松本さんも同様に、その後の世代の代表としても時代を背負っていくことになる。

だから同い年でありながら、ひと世代前の作家陣の最も若い作詞家に位置する先輩として捉えてしまうのだ。松本さんとの共作は、その後の世代のトッププランナーとして音楽シーンに君臨してからということになる。むしろボクがコンビを組んだのは（正確にはセッティングされたのは）、同世代から躍り出た松本さんを追う新進作詞家、康珍化さんや売野雅勇さんといったところだった。

友人が作ってくれたボクの作曲リストから、松本隆作詞をひろってみたら五〇曲に満たずそんなに多くはない。しかもアルバム曲が大半だ。もしヒットを義務づけられたヒットメーカーとしての依存度という尺度でみられたら、はい、確かに結果を出せませんでしたという作品もいくつかあった。

しかしヒットというものは、「作品から始まり最後はやはり作品」だとは思うが、アーティストの魅力やパワー、事務所やレコード会社を始めとするサポートの集積がうまく機能して初めて生まれ出るもの。相性＝作詞作曲家のコンビだけでそうしたものを束ねることは到底出来ない。

CamScannerでスキャン

しかしながら別の尺度、作品自体の相性は?と聞かれれば、とてもいい相性だ、とボクは自信をもって答えることが出来る。

竹内まりやさんの「象牙海岸」も彼女自身も好んで歌う人気曲。「イチゴの誘惑」はアメリカンポップスを熟知したボクらでなければ書けないナンバーだとも思う。その竹内まりやさんのフォロワーとしてアルバム全曲を共同プロデュースした児島未散さんの「セプテンバー物語」。松田聖子さんに提供した「LET'S BOYHUNT」「銀色のオートバイ」のポップチューンはステージでも人気曲であり、「Star」にいたっては等身大の彼女を思わせる重要曲にもなっている。極めつけはヒットにいたらなかった作品として、大宮京子とオレンジの「ミラージュ」と「イン・ザ・レイン」。この曲などは機会があれば是非リメイクしたいほどだ。そうした佳曲を束ねれば、このご時世、松本隆×林哲司作品のシティポップのベスト盤が生まれるのではないかと思うほど、松本さんとの共作は自分にとって愛すべき作品たちだ。これらの曲を聴いて松本隆×林哲司の相性は悪いと言う音楽ファンはいるだろうか!?

「辛子色のシャツ」を追った女の子は、「トリコロールの海辺の服」をもう二度と着ない決心で「September」の歌はくくられる。始めと終わりを服にからめ、色づいたクレヨン画の街で、自分一人が傷つくことのやさしさに気づく、大人の女性に向かう主人公の心象風景を、こんな映像がうかぶポップな感覚で表現された詞の素晴らしさ。

東京と地方都市。松本さんとボクが育った「風街」は違えど、ビートルズやヌーベルバーグの欧州、摩天楼の東海岸と光輝く西海岸のアメリカ、そんな文化から生まれたポップスに憧れた「微熱」は、たぶん、いや同じものだったと思う。

エバーグリーンと呼ぶかスタンダードと呼ぶか、いつまでも人の心に残る歌——それは送り手が決められるわけではない。受け手であるリスナーとその歌が流れた時代が寄り添わなければ生まれないものだ。そうした作品になり得るものを一曲でも共作出来たことは自分にとってもこの上ない喜びだ。そしてもし松本さんとの次の新しい作品が生まれたら?

……それは余生の楽しみとしておこう。

松本隆さん五五周年おめでとうございます!

二〇二五　盛夏

作曲家　林哲司

（はやし　てつじ・作曲家）

CamScannerでスキャン

総特集　松本隆

二人だけの通奏低音

南 佳孝

松本隆と会ってかれこれ五三年。
時の経つのはほんとに早いものだ。
一人二人と知らないうちに、どんどん向こう岸の方へ行ってしまうのに。
そんな歳格好になってきたということか。
初めて会ったのは、新宿の御苑スタジオ。
自分のデモテープを作っているときにどこで知り合ったのか、後輩の友達が連れてきて紹介してくれた。
彼ははっぴいえんど解散にあたり、一人一枚アルバムをプロデュースし、作るというノルマをマネージャーから強要されていたらしい。
自分の曲は一〇曲ぐらいあったので、それをまとめて一枚のアルバムを作ろうということになったが、その後彼の家に行っていろいろ話しているうちに全く違うアイディアが浮かんで、彼の好きなトータリティのあるアルバムを一枚作らないかということになった。

都会を中心に、映画のような一枚を、それが僕のデビューアルバム『摩天楼のヒロイン』というものに結実した。アレンジには前から知り合いだった矢野誠さんも引っ張り出してやってもらった。

このアルバムは玄人受けはしたものの全く売れず、僕はアルバイト生活を続けていた。

そのあとソニーから七六年『忘れられた夏』というアルバムを出し、七八年坂本龍一と組んで作った『SOUTH OF THE BORDER』を出し、そのあとの七九年『SPEAK LOW』という四枚目のアルバムでまた彼が参加する。

その間も決裂したというわけではなく、彼は彼でいろんな人に歌詞を提供してヒット曲を飛ばしていた。

彼がなぜまた僕のアルバムに参加し出したのかは亡くなられたソニーのプロデューサー・ディレクター高久さんに聞いてみないと分からないけど、それも今は出来ない。多分自分の等身大の歌詞を提供できるのは、鈴木茂と南佳孝という感じが彼の中にはあったのだろう。

おかげで良い作品もヒット曲も出てよかった。

もちろん「スローなブギーにしてくれ（I want you）」「スタンダード・ナンバー」（「メイン・テーマ」薬師丸ひろ子）というヒット曲も僕は好きだが、どちらかと言うと隠れた作品にとても愛着があったりする。

「涙のステラ」「夜の翼」「昼下がりのテーブル」「冒険王」「PARADISO」「PEACE」。

「PEACE」という曲は、僕が二〇歳の頃ジャズ喫茶で俗にピー缶というタバコを吸い、ジャズばかり聴いていたという話を多分覚えていて書いてくれたのだろう。そんな青春の一コマが映像のように歌うたびによみがえる。これも同い年で東京生まれという何も話さなくても分かりあえる二人だけの通奏低音のようなものがなせる技かもしれない。

初めてはっぴいえんどを聴いたとき、そのバンドサウンドにもまして、言葉の世界が独特だったことを覚え

ている。「です」という言葉を歌の中に持ち込んだのは、多分彼が最初ではないだろうか。そして英語文字をひらがなに昔の言葉や漢字を多用する『摩天楼のヒロイン』の時ビロードとかこめかみとか、こんな漢字を書くんだと、彼のこだわりに驚いたことを思い出す。そして彼の世界はどこかクールで突き放したように眺める世界「ガラス越し」の感情、そんなところにも「しらけ世代」の僕らにはとても共感できた。
今思い出したのだが、若い頃彼は何か言われたときにシャクにさわるとよく鼻を鳴らす癖があった。口で言い返すのではなく、ぐっとこらえて「クソっ」という感覚がそんな癖になっていたのかと一人勝手に思っている。もちろん即座に言い返す時などもあったが、バカバカしいという感じが、その音になっていたのかと今でも思っている。
そうねぇ、いつもあまりしゃべらないね、君は。
それでいてすべて納得してそれが歌詞に反映されてくるからみんな参っちまうのかもしれないね。ズドーンと大きなところもありつつも、とても繊細なところがあり見たり聞いたりしたことをよく覚えている。
ここまでは言うけど、その先を言ったらダサイというところも君のダンディズムなのかもしれない。そんな世界を僕は歌ってこれて、とてもハッピーだ。
五五周年おめでとう、これからもよろしくね!!

（みなみ　よしたか・ミュージシャン）

はっぴいえんど時代の松本隆が描き出した「風街」と東京

大石始

東京オリンピックによって奪われた故郷

はっぴいえんど期の松本隆の詩世界において、「風街」とはその中心をなす概念である。はっぴいえんどの名作『風街ろまん』はそうした概念を具現化したものであり、以降も「風街」というワードは松本の表現活動のなかで頻繁に登場することになる。

風街の原点は、松本が生まれ育った東京・青山にある。松本は自伝的小説『微熱少年』のなかでこのように書いている。

生徒手帳の住所欄に、ぼくは一言、風街と書きこんで、内ポケットに入れていた。新学期が始まった日、地図帳を広げて、青山と渋谷と麻布を赤鉛筆で結び、囲まれた三角形を風街と名付けた。それはぼくの頭の中だけに存在する架空の街だった。

たとえば見慣れた空き地に突然ビルが建ったりすると、その空き地はぼくの風街につけ加えられる。だから風街の見えない境界線はいつも移動していた。

（松本隆『微熱少年』）

青山～渋谷～麻布——現在の地図にその三角形を書いてみよう。三角形を横切るようにして渋谷駅から東に六本木通りが走り、北東に向かって青山通りが走っている。右端には青山霊園が、左端には青山学院大学の青山キャンパスが広がっている。三角形のほぼ中心を通っているのが骨董通り。通り沿いには昭和一六（一九四二）年開設の根津美術館を含む広大な庭園があり、すぐ横にはブルーノート東京がある。

松本の生家は三角形の右端、現在の外苑西通りに面した場所にあった。現在ではマンションやビルが立ち並ぶこのあたりはかつ

て青山南町と呼ばれ、低層住宅が並ぶ閑静な住宅街だったという。

ウェブ版『CREA』の記事「松本隆と歩くぼくの風街＃1」（筆者は辛島いづみ）のなかで松本は「すぐそこに梅窓院というお寺があるんだけど、お寺の角から3軒家が並んでいて、3軒目がうちだった。隣は青山教会。土地は60坪ぐらいあったと思う。家は木造平屋建て。父が結婚と同時に買ったんだ。当時父は大蔵省に勤めていて、職場も近くて便利だと思ったんじゃないかな」と話している。同記事によると、松本の生家は昭和三九（一九六四）年の東京オリンピックに向けた大規模な都市整備によって立ち退きを余儀なくされたのだという。生家があった土地は半分が外苑西通りになり、半分はマンションの敷地となった。

東京オリンピックは高度経済成長による日本の復興を世界へと示すものであると同時に、急激なモータリゼーションの進展に対応すべく東京の都市機能を整備する機会ともなった。なかでも松本が風街の線を引いた青山〜渋谷〜麻布には国立競技場や秩父宮ラグビー場、東京体育館などオリンピック会場が点在し、国立代々木競技場など新たなスポーツ施設の建設が予定されていたことから、広範囲の都市整備が進められることになる。

現在、青山通りとなっている通りもまた、国立競技場と第二会場である駒沢オリンピック公園を結んでいたことから大幅な拡張工事が計画された。その結果、昭和四三（一九六八）年には通りを走っていた路面電車も姿を消す。松本の生家もまた、青山一帯の大規模な都市整備のなかで立ち退きを余儀なくされた民家のひとつだった。

また、篠原章が『はっぴいえんどの原像』で明らかにしているように、風街として区切られた一帯の周辺には代々木・原宿のワシントンハイツや六本木に現存する赤坂プレスセンターなど米軍関連施設が点在し、米軍がもたらすアメリカ文化の香りが漂う地でもあった。そのワシントンハイツも東京オリンピックをきっかけに日本へと返還され、広大な敷地には国立代々木競技場や代々木公園、渋谷公会堂などが作られた。

松本の脳裏に残っているのは、東京オリンピック以前の「青山南町」の記憶だ。梅窓院の門前町である一帯には駄菓子屋やおもちゃ屋が立ち並び、その前を松本と同じ第一次ベビーブームの子供たちが駆け抜けていく。マンションが立ち並ぶ現在の光景からは、そんな青山南町の風景を想像することさえできないだろう。青山南町を立ち退いた松本家は、外苑西通りを南下してすぐの霞町へと移り住む。霞町という地名もまた、昭和四二（一九六七）年、西麻布一—三丁目および六本木六・七丁目という味気ない地名に取って代わられた。

そのように松本の故郷は常に誰かによって奪われてきたとも言える。松本の表現の根底にあるのは、そのことに対する苛立ちや反発心であり、故郷喪失者としての悲しみとやるせなさである。田家秀樹は『風街とデラシネ 作詞家・松本隆の50年』のなかで

谷川俊太郎との対談（『風待茶房　松本隆対談集 1971-2004』に掲載）における以下の発言を引きながら、故郷喪失者（デラシネ）としての松本隆の姿を浮かび上がらせている。

> ぼくは生まれながらにして故郷喪失者だと以前に書いたことがあるんですね。ぼくの場合、特にオリンピックのために自分の住んでた家を東京都に取られちゃって道路にされちゃったんです。そういうのは原体験になっちゃうんですね。そういうこともあって、ぼくは学生時代はノンポリ学生だったんですが、体制というのは大嫌いなんですね。
>
> （『風待茶房　松本隆対談集 1971-2004』）

だが、松本は「体制」に対する怒りをストレートに表現することはない。『風のくわるてつと』のなかで松本はこのようにも書いている。

> 風街ってのは、実は記憶の中にある街で、本来は時間的なイメージなんです。ところが、ぼくはそれを空間的なイメージにすりかえてしまいたいんですね。具体的にいうと、じっと頭をかかえて思い出すのではなくて、ふと窓の外を見ると、そこに幼い時に見た街があった、という風に。
>
> （松本隆『風のくわるてつと』）

現代の街と記憶のなかにある街を二重映しにすること。それはいわば記憶のなかにしかない「時間的なイメージ」を引きずり出し、「空間的なイメージ」として再構築するということでもある。そうすることで、松本は失われた故郷を取り戻そうとする。時間的・空間的イメージが重なり合う場所に立ち上げられた「故郷」とは、永遠に誰からも奪われることはない。松本は「ロマンもドラマも特にない戦無世代の永遠に退屈な日常の中で、そのような幼時体験の記憶まで都市に蝕まれるのが嫌だった」（『風街詩人』）とも語っている。

しかしながら、松本のそうした試みとは、失われてしまったものへのノスタルジーだけに支えられているわけではない。『風待茶房　松本隆対談集 2005-2015』に収められた短いエッセイには、東京という都市に対する松本のスタンスが綴られている。

> 公園を横切り、高台から麻布を俯瞰する。
> 観慣れたはずの風景が、摩天楼の裏手に変わっていた。
> あれが……、あの光る物体が、六本木ヒルズの威容。
> 新しい観光スポットのシルエットが、この風景を汚していると見るか、引き立てていると見るか。ぼくは両方の価値観を持っている。

この移り変わる景色のスピードの速さこそが「都市」なのだろ

CamScannerでスキャン

う。

まるで押井守のアニメの背景みたいな、不気味さ。

（『風待茶房　松本隆対談集 2005-2015』所収、「麻布の光景 二〇〇五年一月一五日」）

突如高層ビルが建設されたことにより、見慣れた風景が瞬時のうちに失われてしまう。東京に住んでいると、そうしたシーンにたびたび出くわすことになる。

だが、それはスクラップ＆ビルドの街に住む宿命のようなものである。三日もすれば見慣れた風景が失われた悲しみも忘れてしまい、やがて新しい風景に愛着を持つようになる。そうしたある種の冷淡さがなければ、東京という都市で生きていくことはできない。「新しい観光スポットのシルエットが、この風景を汚していると見るか、引き立てていると見るか。ぼくは両方の価値観を持っている」と書く松本もまた、冷淡な都市生活者としての一面を持っている。松本の詩世界の根底には、東京という故郷に対するアンビバレントな感情が横たわっているのである。

都市生活者によって夢見られた街の世界

「風街」がノスタルジーだけに彩られたものではないことは、『風街ろまん』の内ジャケットに描かれた漫画家・宮谷一彦による路面電車のイラストにも表れている。そのイラストではなだらかな坂を二台の路面電車が走っていて、右側の電車は「新橋」という行き先を掲げている。これは渋谷～新橋間を行き来していた東京都電六系統を描いたものであり、松本の実家があった霞町近辺のワンシーンを切り取ったものとされてきた。だが、前述したウェブ版『CREA』の記事において松本はこのように種明かしをしている。

宮谷さんのところへ打ち合わせに行くと、資料用に撮った東京の風景の写真をまとめたアルバムがあるから、その中から好きな風景を選んでほしい、と言われたんだ。そこでピンときたのが、S字カーブの長い坂ですれ違う路面電車の写真。「これはどこを走ってるの？」と聞くと、「王子だよ」と宮谷さん。荒川区の三ノ輪と北区の王子を結ぶ都電荒川線の写真だと言うんだ。

王子はぼくの叔母がかつて住んでいた街だったし、幼少期に何度か遊びに行ったことがある。ただ、ぼくには少々馴染みがあっても、細野さんや大滝さん、茂とは関係がないし、ぼくらが活動の拠点としている渋谷界隈からも遠すぎる。「じゃあ、渋谷～新橋を走っているように見えるよう、行き先を変えてもらえないかな」。ぼくが宮谷さんに注文したのはそれだけ。

（辛島いづみ「松本隆と歩くぼくの風街＃4」）

CamScannerでスキャン

松本によると、イラストを描いた宮谷は都電六系統の行き先を書き換えただけでなく、「当時霞町交差点付近にあった建物をちょっとだけ描き足した」のだという。そのことにより、多くのはっぴいえんど愛好家はこれがかつての霞町を描いたものだと錯覚することになったわけだが、この路面電車の風景とは、松本の記憶のなかにあるものと実在の風景が二重映しになり、時間的イメージと空間的イメージが交錯することによって新たに立ち上がった「風街」の風景でもある。その意味では、風街とは必ずしも青山〜渋谷〜麻布という狭いエリアに縛り付けられるものではなく、どこにでも／いつでも立ち現れるものでもある。

その一方で、「風街」とは失われつつあるものへのノスタルジーとしても受け止めることができる。たとえ青山〜渋谷〜麻布と縁のないものも、そこに失われた故郷を重ね合わせ、音と言葉を通じて「風街」を旅することができるのだ。松本の世界観を具現化した『風街ろまん』が普遍性を持ち得たのは、そうしたところにも理由がある。

松本とは小学校からの同級生であり、はっぴいえんどのマネージャーも務めていた石浦信三は、昭和四七（一九七二）年、ベルウッドの季刊誌にこんなことを書いている。

「はっぴいえんど」の音楽は、街の音楽だ。それも、鉄骨臭い近代都市に充分愛想をつかした、若者が夢見るあの遠くて近い街の音楽──雑踏が描く飾り窓の風景を見つめながら、苦い珈琲を飲み干すときに、ふと心の中を陰りのように通過してゆく街の音楽。

（中略）

「はっぴいえんど」の世界は、路地に突然まき起こった風のような世界である。それは、寂しげな都市生活者によって夢見られた街の世界である。

（季刊『ベルウッド』より、『はっぴいえんどコンプリート』所収）

はっぴいえんどのコンセプトを立ち上げる際、サポーター的に関わっていた石浦の言葉は、はっぴいえんどというバンドを通して松本が描こうとしていたものを別の言葉で言い換えたものとも言えるだろう。都市における日々のうつろいを「風」として捉え、それを音と言葉に置き換えること。はっぴいえんどが奏でようとしていたのは都市を吹き抜ける風のような音楽であり、風のような言葉でもあった。

北中正和編『風都市伝説　1970年代の街とロックの記憶から』において、石浦は当時のことについてこのようにも回想している。

風こそが重要なんだという気持ちがぼくの中にあって、歌はあちこちの路地に入り込んでいく風のようであり、『風街ろまん』

CamScannerでスキャン

は風のような土地勘をもった歌による東京案内になればおもしろいなという気持ちがあったんです。
（北中正和編『風都市伝説　1970年代の街とロックの記憶から』）

風街を描く方法

では、はっぴいえんど時代の松本は「風」をどのように描いたのだろうか。『はっぴいえんどBOX』のブックレットにおいて、松本はその方法論について次のように論じている。

現実をそのまま忠実に写実するのではなく、いちど全部因数分解するの。体験した出来事、景色、色、匂い、手触り、すべてをバラバラの因数にする。そして、それらの因数を心の中でもう1回自分流に再構築する。すると、自分の体験がよりリアルな体験になる。そうやってできたのが「風をあつめて」なんだと思う。だから〝緋色の帆〟というのはおそらくスモッグに朝日が反射して空が緋色になったんだと思うけど、それを〝緋色の帆を掲げた都市〟ということで、とてもロマンチックに見えるし、よりリアルに感じるんだよね。
（『はっぴいえんどBOX』ブックレット）

この発言は「風をあつめて」の次の歌詞を論じたものである。

とても素敵な
昧爽どきを 通り抜けてたら
伽藍とした 防波堤ごしに
緋色の帆を掲げた都市が
碇泊してるのが 見えたんです

スモッグとは大気中に大気汚染物質が浮遊している状態であり、環境汚染が社会問題化していた高度経済成長期の日常の風景でもあった。松本はその状態をそのまま写実するのではなく、その風景を「因数分解」し、自身の感覚とともに再構築する。そのことで風街のリアルな光景が立ち上がる。『松本隆 言葉の教室』のなかで松本は「『風をあつめて』には深川あたりから東京を見ているイメージがあります。深川って、ぼくの祖父の親戚が住んでいたので縁がありました。（中略）そのあたりの緩やかな坂の先に東京が見える、そういうイメージです」と語っているが、風景に対する絶妙な距離感もまた、「風をあつめて」の世界観に奥行きを与えている。

「風をあつめて」にはもうひとつ、具体的なエピソードが語られている。この曲はこのような歌詞で始まる。

街のはずれの
背のびした路次を 散歩してたら

汚点だらけの靄ごしに
起きぬけの露面電車が
海を渡るのが 見えたんです

海を路面電車が渡るイメージは、渋谷・桜丘の喫茶店マックスロードのトイレに落書きされていた、詩人・安西冬衛の詩「てふてふが一匹韃靼海峡を渡って行った」という一節が原型とされている。マックスロードは松本たちが打ち合わせや雑談を日々繰り返していた喫茶店。のちにエクセルシオールカフェとなり、数年前までマックスロード時代の面影を外壁などに残していたが、桜丘一帯の大規模な再開発によって跡形もなくなってしまった。

マックスロードにかぎらず、喫茶店は風街を描くうえで重要な舞台となった。渋谷の百軒店にあったブラックホークでは、タバコの煙が揺らめく光景を元にして「かくれんぼ」の「曇った空の浅い夕暮れ 雲を浮かべて烟草をふかす」という一節が生まれている。

はっぴいえんど最初期の楽曲である「12月の雨の日」は、六本木通りで松本が見た光景が土台となっている。当時西麻布に住んでいた松本は世田谷区若林の布谷文夫のアパートに居候している大滝詠一に会うため、タクシーを捕まえようとしていた。六本木通りを銀座方面に向かうタクシーは通るものの、若林方面に向かうタクシーはなかなかやってこない。通りにできた水溜りをぼんやり見つめているとき、この曲の歌詞が浮かんできたのだという。ただし、「12月の雨の日」には「六本木通り」など具体的な地名は一切出てこない。その代わり「雨あがりの街に 風がふいに立る」と「風」が歌われるのだ。

「暗闇坂むささび変化」は元麻布三丁目に実在する坂が舞台となっている。暗闇坂は麻布十番の商店街から元麻布の住宅街へ登る急な坂道であり、松本の実家があった西麻布から中学〜大学のある三田へと通う際の寄り道コースでもあった。樹木が暗いほど覆い茂っていたことからこう名付けられたというが、現在もその坂は薄暗く、夜通ると少々不気味な雰囲気のあるところだ。その暗闇坂を舞台に、怪しげな妖怪譚めいた物語が繰り広げられる。ここでも実在の場所とイメージと記憶とあらゆる感覚が渾然一体となり、新たな詩世界として再構築されるなかで風街の風景が立ち上がる。

「方法そのものが創作に結びついていた」

松本が生まれ育ち、日々見つめていた都市空間だけが風街の構成要素となったわけではない。幼少時代に訪れた田舎の記憶もそこには混在している。

松本の著作『エッセイ集 微熱少年』の「ラスパルマスのキリスト」において、松本は歌詞の英訳を作るため、トムという名の詩人と会う。以下、トムとの会話。

——ぼくは都市の人間ですから、田舎のことっていうのは、よほどのことがないと書かないんですよ

——東京で生まれたんですか

——そうです

——でもここに田舎道っていう詞がありますね、これはどうなんですか

——ぼくは夏休みなんかによく遊びに行ったんです。親戚がありましたからね。だから田舎っていうとどうしても幼年時代と結びついたイメージがさきに来てしまうんです

（松本隆『エッセイ集 微熱少年』）

この対話に出てくる「田舎道っていう詞」とは、『HAPPY END』に収録された「田舎道」か、あるいは『風街ろまん』に収められた「夏なんです」のことと思われる。「夏なんです」ではこんな夏の風景が歌われる。

田舎の白い畦道で
埃っぽい風が立ち止る
地べたにペタンとしゃがみこみ
奴らがビー玉はじいてる
ギンギンギラギラの
太陽なんです
ギンギンギラギラの
夏なんです

この曲は松本の祖父母の家があった伊香保（群馬県渋川市）が舞台となっている。母の実家は曾祖父が明治三〇（一八九七）年に創業した写真店で、松本は夏になると伊香保へと遊びに出かけたのだという。歌詞に出てくる「鎮守の森」とは伊香保の氏神・伊香保神社のことであり、写真店はその伊香保神社のすぐ真横に現存している。松本にとっての伊香保とは夏休みに遊びにいくところであり、幼少時代の記憶と結びついた場所でもあったのだ。

風街では、松本隆というひとりの詩人を通して都市と田舎は連結され、過去と現在はひとつになる。松本の詩世界の理解者のひとりでもあった石浦信三もまた、このように書いている。

だから、「はっぴいえんど」の言葉は、街の音楽には違いないけれども、それは、夢見られた街、都市と田舎の接点があるような街なのである。松本隆は、それを、『風街ろまん』というタイトルで表現した。松本の詩は、そんな「はっぴいえんど」の音楽と内側で調和している。

（季刊『ベルウッド』より。『はっぴいえんどコンプリート』所収）

松本は『風街詩人』のなかで「何を唄うか、じゃなくてどうやったら唄えるか、というのが、はっぴいえんどの指向だった。つまり方法そのものが創作に結びついていた」とも書いている。東京という街や彼の記憶に残る田舎の光景は、風街を描くうえで要素のひとつとなったが、記憶や光景を描くそうした方法こそが当時の松本にとって重要だったのだ。そして、創作と結びついた方法そのものを磨くことにより、はっぴいえんど解散後の松本はやがて作詞家として本格的な活動をスタートさせることになる。

昭和四八（一九七三）年にはプロデュースも手がけた南佳孝の『摩天楼のヒロイン』がリリース。松本はのちに「（南佳孝の）「摩天楼」は「風街」の変形残像だったようだ」（『風街詩人』）とも語っている。

東京という都市空間からどのように新たな物語を立ち上げることができるのだろうか。どのようにして東京をひとつの物語空間として捉えることができるのだろうか。はっぴいえんど時代の松本のそうした問いかけは、現代に通じるものでもあるだろう。

はっぴいえんどの正統な後継者と見られていたサニーデイ・サービスはセカンドアルバム『東京』にて、東京を架空の物語空間として捉えながら、一二曲の物語を紡ぎ出している。サニーデイの「東京」とは（南佳孝の「摩天楼」がそうであったように）「風街の変形残像」でもあったのかもしれない。あるいは二〇一〇年代以降、世界中のアーティストが七〇—八〇年代の日本産シティポップからインスパイアされながら、幻想化された「東京（あるいは架空の都市空間）」を描き出しているが、彼らが描く都市の風景もまた、インターネット時代に生み出された風街なのかもしれない。

赤鉛筆で結ばれた三角形の場所に立ち現れた風街は、そうやって常に更新され続けているのだ。

（おおいし　はじめ・文筆家）

CamScannerでスキャン

「風街」と幼年時代

周東美材

1　風街を見る「子ども」

松本隆は、ロックバンド・はっぴいえんどのドラマーから作詞家へと転身し、二一〇〇曲を超える楽曲を手掛けてきた。彼の長いキャリアのなかでも目立つのはアイドルたちに提供した数々の楽曲であり、アグネス・チャンを皮切りに太田裕美や薬師丸ひろ子、原田真二や近藤真彦などがヒットを飛ばしていった。あるときには松田聖子の一連の楽曲で「少女から成熟した女として完成してゆく」(1)成長の物語をテーマにし、またあるときにはKinKi Kids《硝子の少年》で少年期の傷つきやすさや強さ(2)を歌詞に託して、少年少女たちの世界を描き上げてきた。

はっぴいえんど時代の松本は、数々の音楽的な「実験」(3)を試みるロックの先駆者であり、また、日本語ロックの仕掛け人でもあった。それゆえ、アイドルなどの商業主義的な音楽の世界に身を投じることは、変節や転向として受け取られ、「ロックから歌謡界に魂を売った」(4)ものとして糾弾されもした。

一九九三年の冬、松本は自らの音楽的なキャリアを振り返って、「それまでのぼくは、ベンヤミンがいうところの〈複製芸術〉の端っこに位置して、それなりのポジションを得ていたように思う」(5)と記している。彼が踏まえているのは、二〇世紀前半に活躍し、ナチスの迫害から逃れるなかで絶命したドイツの思想家ヴァルター・ベンヤミンの論文「複製技術時代の芸術作品」である。松本は、ベンヤミンを引き合いに出しながら、複製技術時代の作詞家として「それなりの」成功を収めてきたとの自己認識を示していた。

しかし、前衛的なロック・ミュージシャンから職業作詞家へと

転業しながらも、松本にとってそれぞれの活動は断絶したものだったわけではなかった。むしろ、この作詞家が見ようとした世界、描こうとした世界には一貫性があったといえる。松本自身もさまざまな場面で、「通底」や「地下水脈」といった言葉を好んで使い、創作へのブレない信念があることを表明してきた。その変わらない信念を結晶化させた概念が、「風街」である。

一九六四年の東京オリンピックに伴う区画整理は、松本の生家をアスファルト道路の下へと塗りこめ、都電の線路を外し、馴染み深い駄菓子屋や映画館も壊していった。かつて松本少年は、江戸川乱歩の小説に出てきそうな洋館のある裏路地を探偵のように歩きまわり、「本の中の世界と現実を混乱して、めまいを覚えたりした」(6)こともあったという。風街は、このようにして高度経済成長のなかで喪失した青山・麻布・渋谷の原風景だったのであり、なおかつ、空想癖の強い少年がイメージの断片を継ぎ合せることで見出していった幻想の風景だったのである。

「現実は余りにも悪すぎる」が、「故郷喪失の思いは、いつのまにか風街の像と二重写しになる」(7)。風街を見ることは、子どもも時代の遠い記憶を通じて、現実の街と失われた街を二重写しにすることである。だから、風街は、単なる復古主義や商品化されたノスタルジーから生じるものではない。それは、無意識に身をゆだねながらもうひとつの都市を見ようとする方法によって浮かびあがる風景なのだ。

松本は、たしかにアイドルに提供した歌詞のなかで少年少女たちの世界を描いてきた。だが、松本にとって子どもの世界とは描かれるべき単なる対象や素材としてあるのではなく、風街を見るための契機でもあり、彼の作詞の根源的な方法でもあったのではないだろうか。それは、自身の子ども時代の記憶が回帰して原風景と出会う瞬間の想念やイメージを捕まえることであり、また、その想念やイメージの断片を組み合わせて架空の世界を再構成しようとする独自の方法だったはずである。彼は自身の歌詞について、「すべては無意識の産物なのだ」(8)とも記している。無意識のなかで風街を見つけようとする松本のまなざしは、はっぴいえんどの歌詞にも、薬師丸ひろ子の歌詞にも通底していたのだ。

2　この子は夢見てるんだよ

風街を見出そうというまなざしは、時間を二重化し、日常世界のなかに裂け目を発見していく。松本は「ひび割れ」という言葉も使いながら、自身の創作法について次のように語っている。

> 詞はひび割れだと思う。日常のひび割れは、普通の人は気がつかない。でも詩人には見える。ひび割れの箇所から覗き込むと向こうの世界が見える。もう一つ違う世界がある。それはいつもある。(9)

日常のひび割れがいちばん大事だということだ。ひび割れの向こうに何かが見える。ユートピアが見えたり、ディストピアが見えたり。天国も地獄もある。何が見えるかわからないけれど、そのひび割れが詞だし、ロックだと思う。(10)

風街や子ども時代の原風景に目を凝らしていると日常の「ひび割れ」が生まれ、詩人の感受性をもった人間だけが見ることのできる向こう側の世界、もうひとつの世界が出現する。たとえばそれは、「風をあつめて」で歌われた「海を渡る露面電車」が行く風景である。これは、映画『千と千尋の神隠し』の印象的なシーンにも通じる風景であるが、よく知られるようにフロイトの夢理論によれば夢のなかの「鉄道」や「旅立ち」という象徴は死を、「水」という象徴は出産を表現するものとされる。だからといってこの風景を「死と生の狭間」、「彼岸と此岸のあわい」の表象と読み解くのはあまりにも単純な解釈だろうが、重要なのは、この風景が「子どもの心象風景のような世界」(11)を描こうとして、「ひび割れ」を覗き込んで見えた向こう側の世界であったということだ。

松本が別の世界に入り込んで歌詞を作るときの様子は、どのようなものなのか。実際に作詞の様子を見たことのある人物が語ったところによれば、それは次のようなものであった。

ぼくは全然動かなかったらしい。自分が何をしていたのか、自分ではわからない。ぼくの様子をずっと見ていたそのディレクターが「ペンを持って突然書き出したらあっという間にできていますね」と言っていた。頭のなかで並べたことばを記録しているということなのだと思う。(12)

現実とは「別の宇宙」があり、「しばらくそこにいて、出てきたら詞が完成している」というのだ。松本が、頭を空っぽの状態にして遠い記憶や無意識と向き合いながら、詩的な言語を発見しようとしている様子がわかる。

だが、こうした創作の方法は、必ずしも松本に特異なものというわけではなく、近現代の詩人たちのなかにも類似した方法はしばしば認められる。シュルレアリスムや松本が強い影響を受けた宮澤賢治はもちろんのこと、詩集『思ひ出』や数々の童謡で知られる北原白秋も「恍惚たる忘我の一瞬」において詩想を得ていたし(13)、谷川俊太郎もまたいつも夢遊病の状態に至っており、うつろな集中状態から我に返ると目の前に詩が完成していたのだという(14)。

風街を幻視する松本は、子ども時代から夢想的な性格の持ち主であった。彼は、「この子は「夢見て」るんだよと、大人たちにからかわれるのになれていた」と振り返っているほどだ。だが、松本の創作の方法が他の詩人たちと違うのは、街を凝視するまな

CamScannerでスキャン

ざしと、街を歩くという身振りが備わっていることである。彼はこれを、「「出かけ」るという夢遊状態」と表現している(15)。夢の境地に漂いながらも、都市の凝視と遊歩という身体性を手放さない創作姿勢が、松本の作詞には通底している。

3　『悪の華』と『ベルリンの幼年時代』

松本の創作活動には一貫して都市がある。その都市論のベースにあるのは、少年のころに読んだボードレールであり、ベンヤミンだった。彼は、次のように回想している。

> 小学校のときぼくのベッドの頭上には父親の本棚があったんです。そこにボードレールの『悪の華』が入っていたので、寝る前に読んで、彼の都市論を植えつけられた。『風街ろまん』のころは、石浦がベンヤミンの『ベルリンの幼年時代』に傾倒していて、ぼくも読んでおもしろかった。ベンヤミンのベルリンやボードレールのパリにあたるのがぼくにとっては東京だと。そんなところから『風街ろまん』の世界が生まれてきたんです。(16)

松本の都市論の根底には、小学校五年生のころに父親(17)の本棚で見つけて読んだボードレールがあり、さらにベンヤミンが加わっていった。文中の「石浦」は、小学校以来の友人であり、はっぴいえんどのマネージャーとなる石浦信三である。少年時代の石浦と松本とは文学談義に花を咲かせ、図書館の本棚の端から端までをどちらが早く読了できるかを競ったり、渋谷の喫茶店・マックスロードに入りびたっては戦後詩の本を片っ端から読破したりしていた。松本が感覚的に説明することを、石浦が論理的に説明するという補完的な関係が、ふたりの少年のあいだにはあった。

松本のもともとの志向はフランス文学の方にあり、ボードレールはなによりも影響を受けた詩人のひとりであった。ボードレールに触発されてからはランボー、コクトー、ラディゲなどを読みすすめた。先述の「「出かけ」るという夢遊状態」というのはコクトーの小説『恐るべき子供たち』に親しむことによって明確に言語化されたものだったし、やがて本書から得た着想は《硝子の少年》をも胚胎していくことになる。

だが、ここでは、あまり言及されることはないが、もうひとつの軸となっているベンヤミンの『ベルリンの幼年時代』にも目配りをしておきたい(18)。この書物は、ベンヤミンの単純な自伝的な回想というよりも、批判的な歴史記述と風景の断片的な記憶の関係について考察した方法論的な書物である。都市を遊歩することと記憶について思索がめぐらされ、「現実の空間としてのベルリンではなく、過去と現在が二重写しとなった情景を現前化する」(19)回想の方法について探究されている。

CamScannerでスキャン

ただし、ここで気を付けなければならないのは『ベルリンの幼年時代』の日本語版がはじめて刊行されたのは一九七一年九月三〇日であることだ。これは、晶文社の『ヴァルター・ベンヤミン著作集』の一冊であり、小寺昭次郎によって翻訳された版である。はっぴいえんどのアルバム『風街ろまん』は、同じ年の四月からリハーサルが開始され、九月までには録音のほとんどが終わっているから[20]、ベンヤミンのこの著作の影響によって『風街ろまん』の世界が生まれたとは考えにくい。むしろ、『風街ろまん』のリリース後に石浦がこの著作に触れ、松本の都市論や感受性との類縁性に気づき、読むことを勧めたというほうが前後関係としては正確だろう。だが、そうだとしても、彼らがベンヤミンの著作のなかに自分たちの風街の感じ方と似たものを発見していったことは疑いがない。

『ベルリンの幼年時代』は、次のような文で書きはじめられる。

> ある都会で道がわからないということは、たいしたことではない。だが、ちょうど森のなかをさまよい歩くときのように、都会をさまよい歩くということには、習練が必要なのだ。そうなると、街の名は、枯れた小枝が折れてポキッと音を立てるように、さまようかれに語りかけてこなければならないし、都心の細い裏通りは、山あいの小さな沢をたどるときのように、一日の時刻の移ろいをあざやかに映し出してくれねばならない。[21]

都市で迷うことには習練が必要だという。都市を「さまよい歩く」ということは、「道がわからない」ということとは異なる。「道がわからない」というのは、地図的な知識の欠如や一時的な方向感覚の乱れでしかない。しかし、森のなかを迷いながらわずかな木の音や谷筋の影の色合いからかすかな予兆やしらせを受け取るのと同じように、都市をさまよい歩くというのは、周囲のあらゆるものから暗号や徴候を読みとろうとすることである。都市を「さまよい歩く」ためには「知覚のモードを切り替える技術」が必要であり、そのような知覚のモードとは子どもや古代の諸民族に特徴的なものである[22]。そして、松本もまた、都市をさまよう「習練」を積み、「暗闇坂」や「がま池」といった地名に心を奪われながら、風景に穿たれた孔を探そうとしていた。

4　風の回廊

『風街ろまん』の翌年の一九七二年に出版された著書『風のくわるてつと』には、街をさまよい歩くことと街を見ることについて記した「風の回廊」という興味深いエッセイが収められている。

このエッセイは冒頭から「あたりの喧騒に、はっとする。いつのまにか商店街のアーケイドのなかを歩いていたのだ」と書き出され、街のなかでさまよい歩いていた自己を見つけるところから

はじまる。続けて、街を歩き、見る方法について叙述される。松本は、「確かに風景を楽しむという行為は誰にでも出来ることではない」と断言し、「自分の生まれ育った、しかも今でも住んでいる街の周辺を散歩する」という行為には、常にある種の危険が伴っている」と主張する。目の前に広がるのは日々変化し、開発されていく街の風景であり、一瞬一瞬変貌する街を散歩者は許容している。すると、彼が幼少期を過ごした街、記憶のなかの見慣れた街の姿はいつしか見る影もなくなり、己の記憶の街は現実の街によって拒絶されていく。だが、そうした慣れ親しんだ記憶のなかの街は、本当は「現実の街景の裏側に、あの謀にたけた都市によって匿されている」はずなのである(23)。

だから、「風景を楽しむ」ことは誰にでもできるものではなく、都市を二重写しに見るための特別な視線と遊歩の作法、あるいは「習練」が必要となるのだ。風街は、都市を「裏返し」て見ないと見えない(24)。風街を見るためには、「知覚のモードを切り替える技術」を要するのであり、「現実の街景の裏側」に隠されている幼年時代の追憶の街が想起される瞬間を待たなければならないのだ。それを見ることは、愛に満ちたやさしい経験でありながらも、誘惑の罠でもあり、「常にある種の危険が伴っている」のである。

こうした回顧的な視線は、単に過去や幼年時代を懐かしむだけの退行的な郷愁とはまったく違う。幼年時代の知覚が息を吹き返すなかで、現在そのものに亀裂を入れ、日常に「ひび割れ」をもたらす作用をもった侵襲的な視線である。

ところで、ベンヤミンといえば必ず付いてまわるのは、「アウラ」という語である。ベンヤミンはさまざまな論考や原稿でこの語を多義的に用いており、その用法には錯綜したところがある。そのため、議論百出で学者泣かせな語だが、反面、詩的な想像力やインスピレーションを刺激する魅惑的な語でもある。そのためか、松本も二〇世紀最後の年に『AURA』というタイトルのアルバムをプロデュースしている。ベンヤミンとの関連が明示されているわけではないが、その楽曲名からは「娼婦」、「蝶々」、「銀幕」などベンヤミンが論じた主題を想起することができる。

ベンヤミンによる「アウラ」の語は、第一には「情趣」、「情緒」、「雰囲気」といった意味合いで用いられ、第二に「近くにありながら遠くにあるものとのまなざしのふれあい」、第三に「時間を越えて突如思い浮かぶ、コントロールされざる過去の記憶」や「無意志的記憶」、第四に「危機の瞬間」や「消滅と破壊の瞬間」といった意味合いとの関連のなかで論じられている。特に、第一の用法は語源的な意味に近く、ギリシア語では「風」や「息吹き」を意味する(25)。本稿でベンヤミンのアウラ論にこれ以上深入りする余裕はないが、「風」、「二重写しに見ること」、「記憶」、「危機的な体験」とは、いずれも松本の風街論が主張してきたことと符号するものである。

CamScannerでスキャン

松本は、前衛的なロック・ミュージシャンとして、また一九七〇年代からは異業種に転身してアイドルなどに歌詞提供するヒットメーカーとして、時代の先端を駆け抜けてきた。音楽産業は新たなテクノロジーの登場、業界内再編、都市化やグローバルな流通システムの変化といったメディアの変容のなかで、常に岐路に立たされる。こうしたメディアの変容に対峙してきた作詞家として、松本は現在のメディア環境について次のように語っている。

DXなどといわれるように、テクノロジーは刻々と変化を遂げています。でも、変わるのは流通で、音楽そのものは残ります。

歌や音楽の原点は、雨乞いとか、収穫後の神への感謝とか、そういうことだから。古代から続く音楽という娯楽はそう簡単にはなくなりません。

いまのサブスクリプション型ストリーミングサービスはすごい薄利多売ですけど、最終的にはインフラになっていくのでしょう。

「わかりません」「できません」なんて言ってられません。ついて来られない人は切り捨てられていく。ぼくは二〇年くらい、そういう流れを見てきましたから(29)

メディアの目まぐるしい変容と、神話的な古代からの不易性が対照的に語られている。松本は、日本語ロックの先駆者となり、商業的な音楽の世界で求められるものに応える一方で、自らの音楽的なスタンスとして風街という原風景にこだわってきた。筆者はこれまでの研究のなかで、日本のポピュラー音楽におけるメディアの変容と子ども文化の関係について考察してきた(27)。なかでも、一九二〇年代の童謡の研究において、子どもの記憶と知覚を通じて、メディアの変容が文化的な意味を与えられるという問題について考究している(28)。まさしく松本もまた、メディアの変容と対峙しながらも、子どもの記憶とまなざしにこだわってきたのである。そのなかで見出されたものこそ、風街だった。

註

（1）田家秀樹『風街とデラシネ　作詞家・松本隆の50年』KADOKAWA、二〇二一年、三七三頁。
（2）松本隆「BEST10+1 松本隆自選作詩」『SWITCH』二〇二〇年六月、二八頁。
（3）松本隆『松本隆対談集　風待茶房 2005-2015』立東舎、二〇一七年、一六〇―一六七頁。
（4）松本隆『風街図鑑 風編』ソニー・ミュージックエンタテインメント、二〇〇九年、二一頁。
（5）松本隆『成層圏紳士』東京書籍、二〇〇一年、一八七頁。

(6) 松本隆『成層圏紳士』東京書籍、二〇〇一年、八五頁。

(7) 松本隆『風のくわるてつと』ブロンズ社、一九七二年、一二七頁。

(8) 松本隆『風街図鑑 街編』ソニー・ミュージックエンタテインメント、二〇〇九年、五頁。

(9) 松本隆「松本隆「そのことば、漂うように」」『SWITCH』二〇二〇年六月、一二三頁。

(10) 藤田久美子『松本隆のことばの力』集英社インターナショナル、二〇二一年、一一四頁。

(11) 松本隆「BEST10+1 松本隆自選作詩」『SWITCH』二〇二〇年六月、一二九頁。

(12) 藤田久美子『松本隆のことばの力』集英社インターナショナル、二〇二一年、一一二頁。

(13) 周東美材『童謡の近代　メディアの変容と子ども文化』岩波書店、二〇一五年、四六―五七頁。

(14) 周東美材「子どもの詩人・谷川俊太郎」『ユリイカ』二〇二四年二月。

(15) 松本隆『成層圏紳士』東京書籍、二〇〇一年、二一九頁。

(16) 北中正和編『風都市伝説　一九七〇年代の街とロックの記憶から』音楽出版社、二〇〇四年、一一三頁。

(17) 父親・松本亘司の読書の一端を示すものとして、彼の書いた次の書評が確認できる。松本亘司「日本語をさかのぼる」『ファイナンス』財務省、一九七五年二月。

(18) 松本隆とベンヤミン『ベルリンの幼年時代』の関係を論じている論考には、管見の限り瀬崎圭二「文学青年松本隆　はっぴいえんど時代の詞と詩」『同志社国文学』二〇二〇年三月がある。

(19) 田邉恵子『一冊の、ささやかな、本　ヴァルター・ベンヤミン「一九〇〇年ごろのベルリンの幼年時代」研究』みすず書房、二〇二三年、一四七頁。

(20) 松本隆『風街ろまん』リマスター版CD（ソニー・ミュージックエンタテインメント、二〇二三）、付属ブックレット、三七―四五頁。

(21) ヴァルター・ベンヤミン著・小寺昭次郎訳『ベルリンの幼年時代』晶文社、一九七一年、九頁。

(22) 近森高明『ベンヤミンの迷宮都市　都市のモダニティと陶酔経験』世界思想社、二〇〇七年、一五二頁。

(23) 松本隆『風のくわるてつと』ブロンズ社、一九七二年、八四―八七頁。

(24) より社会学的な東京の風景の裏返しと記憶の掘り起こしについては、吉見俊哉『東京裏返し　社会学的街歩きガイド』集英社、二〇二〇年、および吉見俊哉『東京裏返し　都心・再開発編』集英社、二〇二四年を参照。

(25) 三島憲一『ベンヤミン　破壊・収集・記憶』講談社、二〇一〇年、四六四―四八五頁。

(26) 延江浩『松本隆　言葉の教室』マガジンハウス、二〇二一年、一一五―一一六頁。

(27) 周東美材『「未熟さ」の系譜　宝塚からジャニーズまで』新潮社、二〇二二年。

(28) 周東美材『童謡の近代　メディアの変容と子ども文化』岩波書店、二〇一五年、二二五―二三二頁。

（しゅうとう　よしき・社会学／ポピュラー音楽研究）

風街ロマン主義の系譜──ワーズワース・ボードレール・三好達治、あるいははかせきさいだぁ

矢野利裕

はじめに

松本が作詞を始めるきっかけは、はっぴいえんど時代に細野晴臣から「お前はいつも本を読んでるから詞を書け」と言われたからだという（『松本隆対談集　風待茶房 1971-2004』立東舎）。たしかに松本の歌詞の特徴とも言える漢字の多用は、一時期の外国詩の翻訳体を思わせる。松本における作詞について考えるにあたっては、文学の領域から考えることも必要だろう。

文学をめぐる議論を参照したとき、松本の詞世界に対しては、ある種のロマン主義を指摘することができる。このような松本の詞世界に抱えられた独特なロマン主義のことを、かの名盤『風街ろまん』になぞらえて『風街ロマン主義』と呼ぶことにしよう。以下、風街ロマン主義の系譜について考えたい。

自然の一部としての人間──ワーズワース

ロマン主義の内実はさまざまだが、ここでは、ワーズワースをはじめとするイギリス・ロマン派の詩人たちの自然描写に注目したい。

ワーズワースの代表作「水仙」に描かれる花々や星々の華やぎ。あるいは、シェリーの抒情詩「ひばりに」に描かれる空や虹の輝き。そして、そこで呼びかけられる「君」の存在。

ルソー由来のロマン主義においてはしばしば、自然と人間とのかかわりや自然のなかでの見つめられる感情が表現される。「彼の最も愛した人間は自然の間に生きた最も自然的な人間であった」（田部重治「解説」『ワーズワース詩集』岩波文庫）というワーズワースに対する評にあるように、一部のロマン派においては、人間は

CamScannerでスキャン

自然の一部として捉えられるのだ。
他方、松本の描く詞世界もまた、自然とともにある人間の姿が描かれる。

曇った空の浅い夕暮れ
雲を浮かべて烟草をふかす　風はすっかり
凪いでしまった　私は熱いお茶を飲んでる
（はっぴいえんど「かくれんぼ」）

水いろのひかり　さしこむ窓に
きみはひとりぼっつん
風にきみの顔がにじんで
（はっぴいえんど「外はいい天気」）

渚を滑るディンギーで
手を振る君の小指から
流れ出す虹の幻で　空を染めてくれ
（大滝詠一「君は天然色」）

雲、虹、風、太陽など自然に対する描写とともに心情や感傷を表現する松本の詞世界は、自然と人間とのかかわりを描く点においてロマン主義的である。
実際、松本の歌詞はしばしば、イギリス・ロマン派の詩を想起させる。たとえば、さきほど触れたワーズワース「水仙」にしても、冒頭の「谷を越え山を越えて空高く流れてゆく／白い一片の雲のように、私は独り悄然としてさまよっていた」（平井正穂訳）という一節などは「空色のくれよん」（はっぴいえんど）を思い起こさせるし、シェリー「ひばりへ」は「田舎道」（はっぴいえんど）や「ちぎれ雲」（楽曲としては長らく未発表だったが、のちにSKYEによって歌われた）といった曲を連想させる。
このような松本のロマン主義的傾向は、たとえば「波は時を砂に変え／寄せる…やさしく…／そんな風にぼくたちも／愛せたらいいのに」と歌われる「ペパーミント・ブルー」（大滝詠一）や、「夏の陽射しが弱まるように心に翳がさした」と歌われる「September」（竹内まりや）など、歌謡曲作家としてヒットを連発して以降においても変わらない。細野晴臣作曲のテクノ歌謡、山下久美子「赤道小町ドキッ」の「君は赤道小町　恋はアッアッ亜熱帯」という一節をそこに加えてもいいだろう。
もっとも松本は、ロマン主義であることを明確に意識していたわけではないだろう。それどころかノンポリを自認する松本は、革命的ロマンの熱狂からはむしろ距離を取っていたと思われる。しかし、英文学者の由良君美の画期的なワーズワース論からすれば、「大都市中心の非人間的環境にたいして、ヨーマンの理想にたつ村落共同体の自然を対置させ、自然の尊さを説く」態度はロマン派精神のいち形態にほかならない（由良君美『椿説泰西浪曼派文学談義』平凡社ライブラリー）。だとすれば、松本の詞世界は、松本

CamScannerでスキャン

自身の意識にかかわらずロマン主義の水脈が流れ込んでいると言える。

都市を語るための文体――ボードレール、宮谷一彦

松本が実際に言及する詩人としては、パリという大都市の風景を描いたシャルル・ボードレールが挙げられる。あるいは、大都市の探偵を描くエドガー・アラン・ポーが挙げられる。そこにシカゴというやはり大都市を描いたカール・サンドバーグを加えてもいい。松本が直接的な影響を受けたのは、このような群衆行き交う大都市を描く詩人たちだった。

音楽評論家の北中正和は、「自然の風景を眺めて一筆ものす伝統は、平安の昔から脈々と続いてきたが、はっぴいえんどでは、その風景は喫茶店のガラス越しの都市だったりする」と述べている（北中正和「語りかけの秘密　松本隆の歌詞の世界を読み解く」『レコード・コレクターズ』二〇一七年一〇月号）。これはたとえば、次のような描写を指しての指摘だろう。

人気のない
朝の珈琲屋で暇をつぶしてたら
ひび割れた　玻璃ごしに
摩天楼の衣擦れが
舗道をひたすのを見たんです
それでぼくも
風をあつめて　風をあつめて
蒼空を翔けたいんです
（はっぴいえんど「風をあつめて」）

風が吹き、陽射しが降り注ぎ、塀があり、硝子が光っている。路上では子どもが遊び、芸人が道化を演じている。そのような自然物も人工物も混じったような都市の風景のなかを多感な心情とともに彷徨する――。

このような〝風街〟の描写は、ボードレールが『パリの憂愁』で散文的に描いたパリの風景に通ずる。批評家のヴァルター・ベンヤミンのボードレール論によれば、「大都市の意味ふかい描写」は「大都市を言わば無心に、自身の思考や心配に沈潜しながら、横切ったひとびと」によって書かれるが（ヴァルター・ベンヤミン、野村修訳「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」『ボードレール他五篇』岩波文庫）、松本の詞世界もまた、「風をあつめて」に顕著なように、内省的な散歩者の視線が抱えられている。松本にボードレールの影響があるとすれば、そのような都市に対する視線のありかたにおいてだろう。

加えて、当時の松本が都市の風景を言葉にするにあたって、つげ義春や林静一、永島慎二といった同時代の漫画家を参照していたことはよく知られている。「しきりに漫画っていうのがすごい先端を行っているような気がしていたのね」（『ニューミュージック・マガ

ジン』一九七二年五月号）と述べられているように、一九六〇年代末、モダンな画風で街や都市に生きる人の感傷を表現した漫画家たちは松本の詩想を強く刺激した。

このとき興味深いのは、これらの漫画表現が、はっぴいえんどの代名詞とも言える〝です・ます調〟にも影響を与えている、ということだ。さきのインタビューは次のように続く。

> だから、ぼくが考えているのは、とりあえず漫画という表現手段を通じてやってるぐらいのことを、ロックを使ってできないかってこと。それがひとつの基本テーマだった。だから言葉もああいうふうになったんだと思う。ちょっとつげ義春の『ねじ式』ふうでしょ。

たしかに「〜です」という言葉遣いは「ねじ式」を連想させる。あるいは、『風街ろまん』のジャケット挿画を描いたことでも知られる宮谷一彦の作品を想起させる。宮谷の「人力飛行機」（『性紀末伏魔考』）という短篇には、「僕のうしろにいる人間は／昨日とそのまた昨日の僕なのです……」といったモノローグがある。松本は、当時の漫画家が表現していたような都市の感傷的な生活を描くにあたって、彼らの言葉遣いを参照していたのだ。

ここで重要なことは、新しい風景を語るためには新しい文体が要請される、ということである。松本は、都市を行き交う孤独な散歩者の内面を描くためにこそ、つげ義春や宮谷一彦から〝です・ます調〟という新しい文体を借りる必要があったのだ。

新しい風景を描くための新しい文体。思い出してみれば、ボードレールもかつて、パリという大都市を描くにあたって散文詩という新しい文体に挑んでいた。ボードレールは『パリの憂愁』序文において、作家のアルセーヌ・ウーセイに宛てて次のように書いている。

> 律動（リトム）もなく脚韻（リーム）もなくて、充分に音楽的であり、魂の抒情的な運動にも、空想の波動にも、意識の飛躍にも適するような、柔軟にして突兀たる詩的散文の奇蹟を、私たちのうちの一人として、青春の野望に充ちた日々に於て、夢みなかった者があるだろうか。
>
> この執拗な念願が生じたのは、特に、足繁く大都会を訪れて、その中に生きる人々の、無数の錯綜した関係に触れたことに由るのである。親しい友よ、君もまた「硝子売り」の甲高い叫び声を一編の小曲（シャンソン）に歌おうと試みたことはなかったろうか、巷（ちまた）の厚い霧をとおして、屋根裏部屋まで響いて来るこの声のうら悲しい暗示を、一篇の抒情的散文に物してみようと思ったことはなかったろうか。（ボードレール、福永武彦訳『パリの憂愁』岩波文庫）

ボードレールは、「足繁く大都会を訪れて、その中に生きる

CamScannerでスキャン

人々の、無数の錯綜した関係に触れたこと」が自分に散文詩という新しい形式を要請した、ということを述べている。逆に言えば、「律動」や「脚韻」といった従来の韻律は「大都会」の風景やそこに生きる人を描くことを阻んだ、ということだ。

興味深いのは、この「律動もなく脚韻もなくて、充分に音楽的」というボードレールの試みが「日本語ロック」をめぐる松本の試みと同型である、ということだ。

バッファロー・スプリングフィールドやモビー・グレイプなどアメリカのロックを音楽的に参照するはっぴいえんどの歌詞においては、歌謡曲に連なってしまう定型詩の伝統を排す必要があった。他方では韻律を排した現代詩を歌う人として小室等や関西フォーク勢もいたが、松本からすれば、それは「リズムをほとんど無視できる」からこそ可能なものである。松本は「ぼくらの場合はリズムに乗らなければいけない。（中略）大瀧詠一なんか特にかちっとしたリズムに乗った歌を好んだんですね」と述べている（『松本隆対談集　風待茶房 1971-2004』前掲）。

松本は、このような音楽的な野心をも抱えるなかで、韻文的でないかたちでの日本語の音楽性を追求した。この散文的かつ音楽的な日本語こそ新しい風景を語るための文体としてふさわしい。音楽評論家の萩原健太は、言葉が「あるメロディと合体し、カラフルなサウンドに彩られて街を舞うとき、そこには「詞の意味」とは別の「風景」が現出するはずだ」という松本およびはっぴいえんどの確信を指摘している（萩原健太『はっぴいえんど伝説』シンコーミュージック）。

この散文性と音楽性の両立という点において、松本の試みはボードレールの試みに重なる。松本のボードレールからの影響はなにより、このような方法論的な意識において認められるだろう。

不可視なものへの想像力——三好達治

さて、ワーズワースら自然派詩人と連続しつつも異なる風街ロマン主義の特徴は、都市が自然の一部ないし延長として捉えられている、ということである。松本の著書『風のくわるてつと』（角川文庫）の冒頭に収録されている掌篇小説「冬の機関車に乗って」では、松本を思わせる作中人物「彼」が、友人に「ぼくはロックとカントリーの接点、すなわち都市と田舎の接点を見つけたいんだ」と話している。

では、そのような「都市と田舎の接点」は、どのように描かれうるのだろうか。都市と自然という相反するふたつの側面を持つ〝風街〟は、どのように表現されるのだろうか。

このことについては、松本自身がエッセイのなかで明快に語っている。松本は「都市で生まれ育った者なら、少なからず抱いているはずの故郷喪失の思いは、いつのまにか風街の像と二重写しになる。／（風街とは失われた街なのだ）／（風街とは風景の塗りつぶされてしまった下絵なのだ）」と自己解説的に書く。「それは大抵、地

図上や写真集のなかのヒトコマではなくて、きみの記憶のなかの、めくれあがった一ページだったりするのだが」と（松本隆「『風街』のための素描　その2」『風街くわるてっと』）。

松本は都市のなかに、失われてしまった風景の記憶を見出す。記憶を媒介にすることによって「都会と田舎の接点」は語りうる。目のまえの景色を語ると同時に過去の記憶を語る、という松本のこの作詞法はたいへん画期的である。文学的という言葉を使うなら、このような方法論的な画期においてこそ松本は文学的と言うべきである。

萩原健太は、はっぴいえんどの詞世界を指して「アスファルトの下に塗りこめられてしまった少年時代の街路の記憶が幻のように舞う」（萩原健太『70年代シティポップ・クロニクル』Pヴァイン）と述べているが、このような失われてしまったものに対して想像力を働かせ、それを希求し、ともすれば幻視さえするありかたは、まことにイギリス・ロマン派的な態度だ。「失われた街」「風景の塗りつぶされてしまった下絵」というモティーフは、風街ロマン主義のロマン主義性を強く示している。

興味深いのは、松本のこのような〝風街〟をめぐる発想のなかで詩人の三好達治が言及されることである。三好達治こそは、ボードレール『パリの憂愁』の訳者である（三好訳版においては『巴里の憂鬱』と題されている）。松本は三好訳のボードレールを読んでいたのではないか、と想像してしまう。

先述の掌篇「冬の機関車に乗って」の作中人物「彼」は、そんな三好の有名な二行詩「雪」（「太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。／次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。」）を起点にしつつ、次のような持論を展開する。

反対だよ。例えば雪景色さ。君は消去されたと言ったけど、緑はあの下にあるんだよ。春になれば消えちまう雪は、あの下に土と緑を隠しているから、やさしいんだよ。街も同じさ。街の下は決して空虚じゃない。街は決して土を消去しない。だから、街は見かけよりずっとやさしいんだよ。

三好の二行詩「雪」に対しては、昭和初期の短詩運動の文脈からその前衛的で即物的なモダニズム性を指摘することも多いが、松本はむしろ、この詩に不可視のものへの想像というロマン主義的なテーマを読み取っている。「雪」を含む三好の詩集『測量船』の抒情性をふまえるならば、これも鋭い解釈だと言えるだろう。

言われてみれば、さまざまなスタイルに溢れた詩作の〝測量船〟たる三好のこの第一歌集は、新しい時代の風景を描くためにさまざまな文体を試みている、そうして新しい時代の抒情性を獲得しようとしている、という点において、松本と重なるところがある。そのさいにボードレールの散文詩を参照したということまで含めて。

だとすれば、ボードレールの訳者でもある三好の存在は、松本にとってまことに大きいものだったろう。たとえば、『測量船』に収録されている「街」という散文詩の最後は、「今も私は、時として追憶の峠に立つて、遠くにこの街を眺めるのであるが、私の記憶は、いつも、太陽の沈む方へといそいで帰つてしまふのである」とあるが、この詩における「小さな街」をめぐる過去の記憶を幻視するような視線は、松本の風街ロマン主義そのものである。

なにより、はっぴいえんど「しんしんしん」の歌詞は、三好達治の「雪」の詞世界を松本なりに押し広げるような、言わば「雪」に対するアンサーソングではなかったか。

古惚けた黄蝕んだ心は汚れた雪のうえに落ちて
道の端の塵芥と混じる
何もかも嫌になり自分さえ汚れた雪のなかに消えて
泥濘になればいい
くるまがはしるしろいものはゆき
ひとがあるくゆきはしろい
都市の裏の吹き溜まり
其の時ぼくは視たんだ
もっと深く細く何かを黙りこくった雪が墜ちる
都市に積る雪なんか汚れて当り前だと言う
そんな馬鹿な誰が汚した
誰が汚した！
（はっぴいえんど「しんしんしん」）

都市の風景を描くこと。その都市やそこに生きる人を自然の延長として捉えること。すでに失われてしまった不可視なものに対して想像力を働かせること。松本における風街ロマン主義とは、そのようなものである。

そのような風街ロマン主義の系譜を考えたとき、ワーズワース - ボードレール - 三好達治、あるいは宮谷一彦という独特なラインを描くことができる。日本の音楽シーンの風景は、そのような独特なラインのなかで更新されていったのである。

おわりに——ワーズワースからかせきさいだぁまで

風街ロマン主義という語をフックにして、松本隆の作詞家における直接的・間接的な影響関係を整理し、その系譜を紡いできた。

もっとも松本自身は、『風街ろまん』という命名にかんして「本当は「風都市」にしたかった」「急遽考えたのが〝風街〟で、何かちょっと足りない感じがしたから〝ろまん〟をつけた（笑）」と述べているので（『レコード・コレクターズ』前掲）、この言葉に対して、それほど深い意味を読み込む必要はないかもしれない。しかし〝風街ろまん〟という言葉が松本の詞世界を示す言葉としてたいへんふさわしいものであることは、本稿で書いてきたとおり

だ。

二〇〇〇以上にもおよぶ松本の詞作品は、当然のことながらさまざまな傾向があるが、それでもその中心には、少なからず風街ロマン主義的な発想がある。それは比較的近年の作品においても変わらない。いや、ロマン主義的という点においては、近年のほうがその傾向が強まっている印象すらある。

たとえば、久々に筒美京平とのタッグ仕事となった、中川翔子「綺麗ア・ラ・モード」は、「綺麗のア・ラ・モードね／Ah次元の違う空／透き通った水の音／あなたへと流れていく」と、かなりイギリス・ロマン派的な世界が歌われている。藤井隆「地球に抱かれて」における「真水とおいしい空気／草の葉の上でしゃがんでる妖精／命あるものきらめきはじめる／ぼくたち離れて生きてても／ほら深くつながっているよ」という、ウィリアム・ブレイクのような神秘主義的な世界観もすごい。松本隆の詞世界は一貫してロマン主義的な資質を感じさせる。

さて、最後に松本隆の風街ロマン主義的な傾向を明確に受け継ごうとした存在として、かせきさいだぁについて触れておきたい。

かせきさいだぁのデビュー盤『かせきさいだぁ』は、つげ義春の作品名を模した「苦悩の人」という曲で「風をあつめて」をサンプリングしたり、〝です・ます調〟のリリックがあったりなど、あからさまにはっぴいえんどを参照したものだった。いや、そのような表層的な引用にとどまらず、都市を見つめながら失われた風景を歌うという点において、かせきさいだぁは風街ロマン主義を正確に体現していた。その失われた過去をサンプリングという同時代的な手法で表現している点も見事である。

そんな『かせきさいだぁ』のなかでも名曲の呼び声高い「じゃっ夏なんで」（もちろん「夏なんです」を意識した曲名だろう）には、梶井基次郎の名前が登場する。なるほど、三好達治の親友であり（三好の「雪」は、梶井主宰の同人誌『青空』で発表されている）、ボードレールに心酔しながら都市の裏路地を彷徨い歩く人物を描く梶井もまた、風街ロマン主義の系譜に位置づくだろう。

このような風街ロマン主義の系譜は、外国の文化をいかに日本でおこなうか、という問いを投げかけている。風街ロマン主義を通して考えるべきは、たとえば〝はっぴいえんど〟や〝ろまん〟といったように英語をひらがなで表記せざるをえないような日本の文化的風景についてである。サイダーを〝さいだぁ〟とひらがな表記し（一方でこのひらがな表記には、みうらじゅんやいとうせいこうのような当時のサブカルの潮流も感じさせる）、九〇年代にユニークなかたちでヒップホップを表現したかせきさいだぁもまた、そのような風街ロマン主義的な問題意識を共有しているだろう。

風街ロマン主義とは、目のまえに広がる日本文化を新しい風景として見出す態度にほかならない。

（やの　としひろ・批評家）

〈見慣れた街〉と〈見知らぬ街〉

大谷能生

おととしの初夏あたり、京都から時間があったので名古屋まで東海道の本線で、駅の名前や車窓の風景などをぼんやり眺めながら移動していて感じたのは、一八歳の時から今までずっと住んでいるヨコハマ市は当然のこと、東京という街も基本的には、「近江屋」とか「愛知屋」とか「三河屋」とかの屋号にも残っているように、こっち側から出て来た人たちによって開拓された植民都市なのだなあということだった。別に何を見たから、というわけではないのだが、琵琶湖あたりの、ローカル線と並行する国道沿いに建っている民家の佇まいかなんかに、「前の大戦と言ったら応仁の乱」的な時間軸の在り方を実感したんだと思う。江戸に幕府が敷かれてからもう四〇〇年余り、まあ、東インド会社がマンハッタンに着いたのもそのくらいのタイミングであって、「東」の「京都」という命名があかしているとおり、いまだにスタ

ラップ&ビルドが繰り返されているこの都市の文物は、土地に根を下ろすことを潔しとしない、絶え間のない流通と交換の中でこそ活性化される性格を持っているもののように思える。

　一九二三年浅草生まれの、ということは、震災からの復興期に幼年時代を過ごした作家・池波正太郎は、一九三五年に小学校を終えると世間に出て株式仲買商店で働き、映画に代表されるモダンな娯楽を愛好し、ハタチになると召集され、敗戦を迎え、焼け跡になった都心に戻り、区役所で働きながら劇作を続けて新国劇などに作品を提供、一九五五年から筆一本の生活に入る。その後の活躍は周知の通りだが、彼は一九七〇年代に、映画の試写室を出てからの散歩について、これまで自身が見てきた「東京」の景色を思い出しながら、以下のように書いている。

〈東急デパート（旧白木屋）の角を右折し、茅場町の方へ向かい、昭和通りをわたって一つ目の道をすぎると、ここにもまた高速道路が架かっている。以前の楓川が埋め立てられて、高速道路と化したのだ。
　そこをすぎて一つ目の道を左折すると、兜町である。［……］道を尚もすすむと、取引所の裏手へ出る。このあたりの左手には、むかし、屋台のシューマイ屋が出ていたもので、揚げたての小さなコロッケや、ふかしたてのシューマイを小皿にとったのを、よく食べたものだが、小僧のうちはつつしんだ。なぜなら、私がいた〔松二〕こと松島商店は目と鼻の先にあったからである。
　旧松島商店の建物は、クールな近代建築のビルディングに変わってしまったが、むかしはベージュ色の古びた煉瓦建築のような三階建であった。私の主人や若主人はすでに亡くなり、この建物は全く松島家とは無縁のものとなっている。
　私は、この建物に沿って左折する。脳裡を何ものかが掠めすぎて行く。それが何であるかを深く追おうともせず、高速道路の下を西へぬける。〉
（『散歩のとき何か食べたくなって』新潮文庫、二〇―二一頁）

　半世紀という短期間に廃墟からの復興を二度繰り返し、そしてまたさらなる拡大へと向けて高速道路を張り巡らせてゆく七〇年代の東京の風景の中で、脳裡を掠める「何ものか」を池波は感じ、しかし、「それが何であるかを深く追おうともせず」散歩を続けるのであった。
　池波が歩きながらやり過ごした「何ものか」について、彼の息子世代である松本隆は（池波と松本の父親は同年生まれである）東京という都市のまた違った場所で、しかし、おそらく、植民地で生まれ育った人々に等しく備わった感受性でもって、そして幼年期に特有の繊細さでもって、さらに強く、深く、常に「変わり続けてゆく都市」のイメージを、もしかすると二一世紀の現在までを幻視するスパンでもって、自身の心の中に刻み止めたのではないかと思う。
　松本隆は最初期の文筆集『風のくわるてつと』に収録された詩的な短篇小説「ピーター・パンの街」で、いつのまにか迷い込んだ〈毒々しい商品を並べた〉商店街の店先を通り過ぎ、〈ぼくのまわりのあらゆるものが動いて〉いるのを感じ取りながら、〈都市の日没時における、この時間と空間との交錯状態から眼をそむける〉ことが出来なくなる（新潮文庫、八五―八六頁）。
　街の中にあって、このような「視る」ことによる「交錯状態」を「楽しむ」ことは、誰にでも出来ることではない、と主人公は自省する。
〈散歩者の眼前にあるのは、彼が幼少の頃から、身慣れ親し

CamScannerでスキャン

んできたはずの街景である。確かに何の変哲もない見慣れた風景である。もしかすると〈風景〉という言葉さえあてはまらないような代ものかもしれない。けれども、ちょっと視点を変えるだけで、〈見慣れた街〉が〈見知らぬ街〉にその貌が変容したとしても不思議はない。刻一刻と化粧を変える街の貌に実体はないのだから。たとえば数日前には空地だったところに、建築デザイン・ブックスから抜き出したような珈琲ショップが開店していたとしても、多少の懸念の後、その店にはいって珈琲を一杯注文するだけだろうし、たとえば道を新しく舗装しなおし、ガードレールが取りつけられていたら、その内側を歩くだろう。こんな風に散歩者は一瞬一瞬変貌する街を許容するのである。ところが彼が幼少を過ごした、あの素敵な街はもう見る影もない。彼はそこに〈見知らぬ街〉を見つけるだけだ。つまり彼の〈記憶〉は街に拒否され続けるだけなのだ。〉（八七頁）

ここで彼が語り、また語られている「散歩者」と「街景」とは、まシャルル・ボードレールのそれとも、江戸川乱歩のそれとも、また永井荷風のそれとも若干位相を異にしたものであるだろう。ボードレールにとって都市ー「パリ」とは、諸階級があらたなさまざまなかかわりあうモダニティの現場であり、乱歩の「東京」とは、[illegible]

代」の愚劣さが結実した唾棄すべき場所である。そして彼らはみな、つねに「視る」側に立ち、そこに「見慣れた街」と「見知らぬ街」との「交錯状態」を読み取る感覚は存在しない。散歩者は視ること＝書くことの特権性に対してきわめて無自覚であり、しかし、松本隆の主人公にとって「街」とは、「視るもの」と「視られるもの」とが反転し合いながら一体化するような、自分自身が見知らぬ他人として自分に「視られて」しまうような場所として認識されているのである。

　このような反転は、彼の目の前で刻々と続けられてゆく都市の変貌が、災害や空襲といった外部から与えられる他律的なカタストロフによってではなく、自分たちの手によって遂行される内在的な生産と交易の能力によって為されていることへの自覚から生まれるものであるだろう。この変化は破壊ではなく建設であり成長であり、そもそも草深い田舎を占領しそこに産業を植え付けることからはじまった近代都市の歴史においては当然とみなされる、世間的にはまったくもってプラスにしか針が振れないものなのである。

　彼が一〇代の終わりに立ち会い、そしてそこに「参加しなかった」政治的動乱は、このような「歴史」それ自体に対してノンを表明するところからはじめられたはずである。前の戦争が終わってから二〇年経ち、今度こそ根本的にこのような「変化」を産み出すシステムを清算しようという動きが彼の同世代から生まれ、

しかし、松本隆の主人公たちはこの「戦争」には従軍せずに、現在と過去とのあいだでまどろみ続ける。

　彼の時間は夜から朝に、または昼から夜に移り変わる、つまり、薄明かりの下で記憶と風景とが混ざり合う時間である。この変容の時間を、言葉によって書き留めること。「うた」を「書く」ということは、書かれた文字の中に「見知らぬ街」を呼び込み、そしてその風景を読者の唇にまで届かせることである。「彼が幼少を過ごした、あの素敵な街」は、他人の唇によって再現されることでさらにまた一段階深く「見知らぬ街」となるだろう。

　このような共有がおこなわれる回路はさまざまであるだろうが、松本隆の「うた」はまず、同世代の才能ある友人たちとの友情、および彼らとともに作り出すビートとダンスとともに育まれた。「バンド」というメディアに代表されるこのような共有の在り方こそ、彼らの世代が発見したあらたな戦場であり、バリケードであり、ぼくたちが受け継ぐべき闘争のスタイルの提示であったはずだ。そして、七〇年代に入ってから――彼らにとっての「戦争」が終わった時代にあって松本隆は、一九三〇年代から断絶せずに長々と続いている「歌謡曲」というジャンルに入り込み、日本のそのすみずみにまで「見慣れた街」と「見知らぬ街」の交錯から生まれる抒情を広めることに成功したのであった。くもり硝子の向うは風の街……。

　『風のくわるてつと』が上梓されたのは一九七二年。年初にあさま山荘事件が起こり、夏の終わりには中国との国交が回復され……その二年前の冬のはじまりには、前の戦争に参加したのかしなかったのか曖昧なまま自身の仕事を続けてきた、池波正太郎と同世代の三島由紀夫が自刃する。ここからはじまるあらたな「戦後」を代表する作家が、松本隆であり、また、彼と同年生まれの、七〇年代をジャズ喫茶のマスターとして乗り切った村上春樹であるのだろう。

　半世紀が過ぎ、二度目のオリンピックが終わり、万博がクローズする。松本隆の作り出した抒情は当然のようにまだまだ現役である。彼が描いた都市が魅力を失う時代はいつ訪れるのだろうか。

（おおたに　よしお・批評／音楽）

対談

何でも初めてだった

松本隆
Takashi Matsumoto

×

鈴木茂
Sigeru Suzuki

司会・構成
高岡洋詞

―― どういうお話をしていただくのがいいか考えていたんですが、対談は何度もされていますし、私たちも学習してしまっているので、正直途方に暮れました。

松本　はっぴいえんどで新しい話はもうないよ（笑）。あとは墓場まで持ってかなきゃいけない話だけ。でもこういうのはね、前にした話でも、何回でもしていいんだよ。作詞家になった理由なんて何百回話したかわからないけど、これで初めて知る人もいるわけだからさ。はっぴいえんどの場合、ファンも世代交代しているしね。

―― 確かに。いまも若い人を惹きつけていますもんね。

松本　いま二〇歳ぐらいの人のためにぼくはしゃべっている、普段から。

―― ではお言葉に甘えて、お二人が出会ったころのお話から聞かせてください。

松本　SKYE[1]はぼく、見ているんだよ、ステージを。何かのダンスパーティで。

鈴木　PEEPっていうアマチュアバンドを集めるサークルみたいなのがあって、そういうところの人間関係でみんな出会っているんですよ。あのころは仕事というより、学生が開くパーティが多くてね。そういうとこですれ違ったりはしていた。

松本　慶應に風林火山っていうコンサートの企画団体があって、ぼくはその一員だったのね。で、細野（晴臣）さんは立教のPEEPにいた。もう一個、池袋のヤマハにWISっていうバンドの登竜門みたいなのがあって、ぼくはバーンズっていうインストバンドで、そのランキングのトップにいたの、ずっと。初回のライト・ミュージック・コンテスト[2]に出て、関東甲信越大会で二位になったのかな。だけど、ベースとサイドギターがやめて、リードギターとぼくだけが残ったから、細野さんの電話番号の紙切れをもらって、会ったことないのに電話して。よく電話したと思うね。「話聞いてくれませんか」って言って、原宿の駅前にあった喫茶店で会って、細野さんはお金目当てでバーンズに入ったんだ（笑）。

バーンズはもともとシャドウズのコピーバンドだったんだけど、細野さんが入ってからボーカルの人が入って、ジミ・ヘンドリクスとクリームと、あとはR&Bのカバーをやっていた。青山のコッチっていうクラブに出ていて、そこに森進一が踊りに来たり、三原綱木やクニ河内さんが来たり。ぼくは〝ツタッタッタ〟ってキックで符点を踏むのがよくわからなくて、細野さんに「松本、聞いてこい」って言われて（笑）、クニさんに聞いたら「叩いてみせるから覚えろ」って、五分ぐらいで覚えたよ。

鈴木　ぼくは地元の友達とベンチャーズのコピーバンドをやっていて、そのときに松本さんとも細野さんとも出会ったんだよね。そのすぐ後に林（立夫）と細野さんと三人で、毎回名前が変わる、ボーカリストも変わるバンド[3]を始めたんだけど、細野さんが小坂忠さんに五万円の給料袋をちらつかされて（笑）、エイプリル・フール結成。エイプリル・フールは当時、ぼくたちの中で最初にプロになったバンドなんですよ。

松本　中学の同級生に杉山（喜一）ってやつがいて、フローラルっていうGS[4]でベースを弾いていたのね。そのフローラルからベースとドラムが抜けて、ぼくと細野

さんがオーディションを経て補充された。

鈴木　フローラルがエイプリル・フールの前身だよね。ミュージカラー(5)っていうレコード会社と契約して、レコードも作って。いい楽器も使っていて、さすがプロだなと思って憧れていたよ。

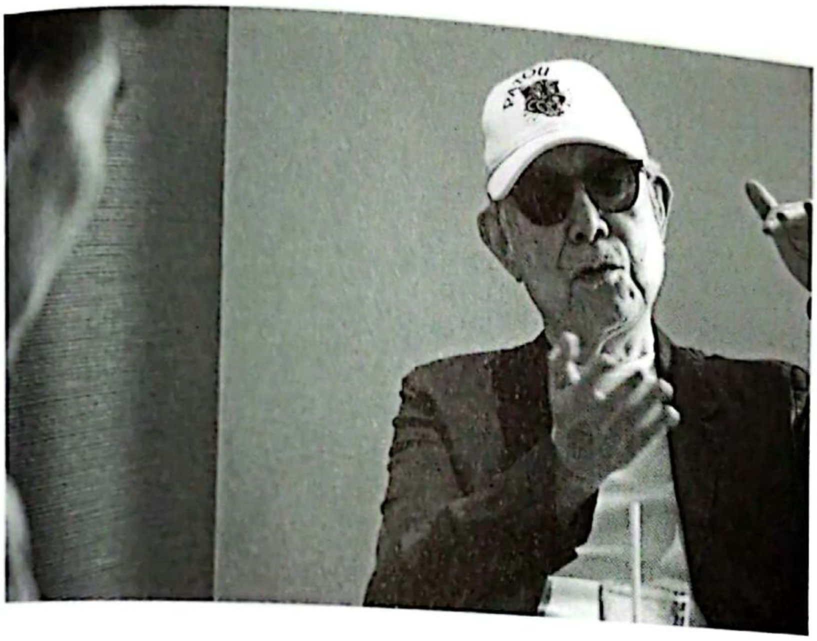
松本　でも事務所に行ってみたら、日消ホールのロビーをカーテンで仕切っただけの場所だったけどね（笑）。

――ものの本を読むと、はっぴいえんどには上の世代のミュージシャンとのつながりがほとんどなかったように見受けられるんですが。

松本　断絶していたね。だからはっぴいえんどは何でも初めてだった。その前はGSしかいなくて、いいと思えるバンドは正直、スパイダースだけ（笑）。中でもかまやつ（ひろし）さんぐらいかな。ぼくはテンプターズもタイガースも好きで、日劇まで見に行っていたけど。

鈴木　いや、いいバンドけっこうあったよ。ゴールデン・カップスとか。

松本　ゴールデン・カップスはすごくかっこよかったね。あとフィンガーズとか。



鈴木　ただ、彼らとぼくたちでは活動の場が全然違ったんだよね。彼らはわりと芸能界に近かったから、シングルの曲をいわゆる職業作家の人が作ってたりして。

松本　ほとんど筒美京平さんだった（笑）。

鈴木　かなりチャートを意識していた。ぼくたちはアメリカやイギリスのロックバンドのコピーをして、オリジナルを作ったりしていたから、歌謡曲的なニュアンスがあんまりなかった。その違いが大きかった気がします。

松本　細野さんの好みが最先端すぎて、まだ全然理解されてないことをやっていたんだよね。バッファロー（・スプリングフィールド）なんて誰に聴かせてもわかんないの。「難しい」「地味」とか言われて。で、大滝さんがその次に「わかった」って言ってさ。大滝さんはそれまでビー・ジーズとかアソシエイションとか、全然違うジャンルが好きだったんだけど。

はっぴいえんど結成

――大滝さんが細野さんに「バッファローがわかった」と電話をしたのをきっかけに、一九六九年の九月に松本さんと三人でバレンタイン・ブルーを結成したんです

よね。ほどなくして茂さんが加わり、翌年三月にはっぴいえんどに改称、と。

松本　そのときぼくは一九歳で、茂は一七歳だった。

鈴木　ぼくが呼ばれる前、細野さんと松本さんと大滝さんが三人で作曲旅行をしたんだよね[6]。そこで作った曲のひとつを、松本さんの家に大滝さん以外の三人で集まって、細野さんが生ギターを弾いて聴かせてくれた。それが「12月の雨の日」で、ぼくはいつもの感じで弾いた。三人が作っていた音楽はどっちかというとフォーク寄りだったと思うけど、ぼくはジミヘンが大好きで、ロックばっかりやっていたもんだから、そのギャップが面白かったのか、気に入ってくれてね。

松本　第一回練習。細野さんはその前から「茂は絶対に取りたい」って言っていたんだよ。茂は「ぼくは大学に行きたいんです」って言っていたのに（笑）。

鈴木　浪人中だったからね。

松本　「行かなくていい」とか勝手なこと言って。

鈴木　ぼくも「もういいや」って。

松本　茂もぼくも、細野さんに人生をねじ曲げられたんだよ（笑）。曲がってよかったんだけどね、結果的には。

——　さっき「はっぴいえんどは何でも初めてだった」とおっしゃいましたが、いまみたいに映像が見られるわけじゃないから、手がかりがレコード以外に何もないところからのスタートですよね。

松本　全部、手探りだよね。バッファローだって、自分たちの耳だけが頼り。バッファローだって、詞もふにゃふにゃ発音しているから聞き取れないんだよ。外国人の友達にバッファローを聴かせて「書き取って」って頼むんだけど、その人も何言っているかわかんない（笑）。わかんないからもう作っちゃえ、みたいな感じだよ。詞はとにかくなにもお手本がなかった。ボブ・ディランとポール・サイモンは先生として好きだったけど、それ以外は知らない、本当に。

——　そのころ、洋楽との同時代的な音楽性で、日本語で歌っていたのは、フォークの人たちしかいなかったですよね。

松本　当時のベスト10を書き取ってみれば、どのぐらい違うかわかるよ。演歌とド歌謡曲しかないんだから。あとはGS。一番いい音楽は藤圭子、みたいな（笑）。はっぴいえんどはそういうところに出てきたの。たまたまそこから始まった流れが、いまは末端まで行っているから、どれほど革新的だったか、想像もつかないと思う。

——　本当にそうです。はっぴいえんどがどれほど衝撃的だったか、先輩たちから話を聞いたりはしますが……。

松本　衝撃は誰も受けていない（笑）。東京では全然ウケないから。「何やってんの？　あいつら」みたいな感じ。

鈴木　はっぴいえんどが所属していたURC[7]にはフォークのミュージシャンがいっぱいいて、彼らはぼくたちよりも先に自分の言葉で曲を作り始めていたんですよ。後に例の内田裕也さんの「英語で歌ったほうがいい」っていうのもあったけど[8]、松本さんが詞を作ってくれていたから、わりとすんなり成立したところがある。歌って言葉とメロディが一緒にならないと成立

しないから、英語で歌っていたら遠回りしていたと思うよね。フォークの人たちとは音楽性の違いがあったけど、中では遠藤賢司が一番ぼくたちに近かったよね。

松本 あれはショックだった。『ヤング720』(9)にエイプリル・フールが出て、(レッド・)ツェッペリンの「グッド・タイムズ・バッド・タイムズ」をやったのね。そのときにフォークも二、三人いて、エンケンさんは猫の歌と「夜汽車のブルース」をやったのかな。これにドラムとベースを足せば日本語のロックになるな、と思って、細野さんに「こういうのをやろう」って話したよ。

そしたら細野さんが「レコーディングの話があるんだよ。小倉エージ(10)さんに誘われた」って、そこからスタートしているわけ。そこに大滝さんが入って、茂が入って、四月に録音を始めて。エイプリル・フールが解散したのが前の年の九月だから、準備期間が半年くらいしかないんだよね。ミスバタバタっと決まっていって、なんと [illegible]

のわりには……。

―― 名盤中の名盤ですよね。一九七一年、『ニューミュージック・マガジン』の日本のロック賞第一位になり、それに内田裕也さんが抗議して、さっき茂さんが少し言及された日本語ロック論争につながっていきました。

鈴木 いまから思うとね、偶然なのか何なのか、うまい方向にすべてが行っていてね。その前から大滝さんはわりとぼくたちの近くにいたの。一緒にはやってなかったけど。エイプリル・フールの解散後に忠さんが『ヘアー』のミュージカル(12)に行って、たぶんそれで大滝さんが入ったんだよね。そこにぼくが入って四人になったときに、URCから「レコードを作らないか」って話が来た。URCだからああいう感じになったけど、もし仮にGSがいたレコード会社に入っていたら、もっと遅れていたかもしれないし、形が変わっていたかもしれないよね。

松本 筒美京平さんの曲をやんなきゃいけなかったから(笑)。

鈴木 URCの人たちとは、音楽性がちょっと違うだけで、作り方はわりと近かった。少し形を変えればすぐに一緒にできるような人たちで、実際、エンケンさんとも高田渡さんとも一緒にやれたしね。あの会社の存在は大きいよ、本当に。

松本 それでやり始めてすぐ、まだ仕事がゼロのときに、岡林信康をボブ・ディランに見立てて、はっぴいえんどはザ・バンド(13)みたいなことをやろうって、誰が考えたか知らないけど、アイデアは面白かったので、岡林さんと一緒に何回か京都に行ったりして、関西にファンが増えていったんだ。東京は相変わらず格好ばっかりで、誰もオリジナル詞の曲をやらないから、ぼく的には不満だった。

―― 茂さんの自伝(14)に、日本語でロックをやることに対して少し抵抗があったけれど、フォークの人たちは表現がダイレクトすぎると思っていた、とありますね。松本さんの詞を見て初めて日本語でロックができると思った、とも。

鈴木 正直、ぼくは裕也さんに近いところ

かあったんですよ（笑）。自分が作ろうとしていた音楽に乗せる言葉としては英語のほうがスムーズだよね。だけど堪能じゃないから、ネイティブの前で歌うのはちょっと恥ずかしい。そんな状態で音楽やっても面白くないでしょ。それが日本語で、松本さんの詞で曲を作ったときに、そういうモヤモヤしたものが一切なくて、「これは面白い」っていう気持ちにすぐに変わったんですよ。

　やっぱり言葉にリズムがあるんだと思う。いろんな人の詩集を読んでいてもメロディってあんまり浮かんでこないんだけど、松本さんに限らず作詞家の言葉って、リズムを感じてとても心地よいんですよ。

松本　グルーヴはあるみたいね。自分ではわかんないけど。

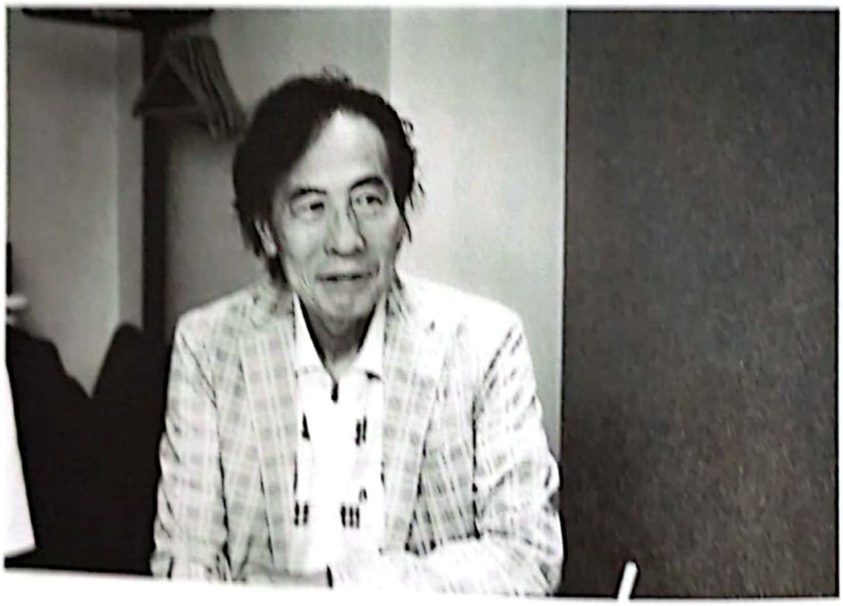
鈴木　言葉がダラダラしてないのよ。

——作詞のときに朗読してみたりはされますか。

松本　頭の中で歌っている。

鈴木　頭の中だけであのリズムはすごいね。

松本　ぼくは作曲はしないけど、詞ができるとさ、なんとなく「こんな曲がつくかな」って浮かんでくるんだよね、ポーッと。“お正月といえば”（「春よ来い」）とかさ。



鈴木　メロディに乗せるための言葉だから、当然そんなに言葉数は増やせないよね。

松本　フォークに字余りソングはいっぱいあるけど、あんまり残ってないよね。歌っている人しか快感がわからないから（笑）。

——さっき茂さんが「松本さんの詞で曲を作った」とおっしゃいましたが、はっぴいえんどの曲作りは詞先が基本だったんですね。

松本　まだ曲先の作り方を知らなかったんじゃないかな。

ゾーンは自分で作るもの

——いまは曲先が当たり前で、詞先は珍しいですよね。

松本　筒美京平の世界に生きているよね（笑）。それは間違っているんだよ。京平さんだって、最終的にはぼくの詞がないと曲が作れないくらいになっちゃったんだから。もともと歌謡曲っていうのは全部、詞先の世界だしさ。

　デヴィッド・フォスターっていうじゃない、“西海岸の筒美京平”って言われる商売人だけど、彼と松田聖子のアルバムり

をプロデュースしたときに、「松本、詞を送れ」って言うわけ。「いいけど、日本語読めないでしょ」って言ったら「アメリカ人は詞がないと曲なんか作れない」って。一番の商売人がそう言うんだよ（笑）。だからね、みんな間違ってると思う。ただ、バート・バカラックとハル・デヴィッドのコンビは「アルフィー」以外すべて曲先だってインタビューで読んだことがあるけど。

―― エルトン・ジョンもバーニー・トーピンの詞がないと曲が作れないと言っていました。

松本 それは吉田拓郎も言うし、筒美京平も細野晴臣も……茂は半々ぐらいかな。

鈴木 曲先のほうが多かったかもね、もしかしたら。

―― はっぴいえんどのときは詞先ですよね。

鈴木 最初は「ちぎれ雲」と「花いちもんめ」。両方とも詞が先だった。はっぴいえんどの三枚め(18)は曲先だったよね。

松本 曲が面白くて、詞がつけにくかったのを覚えている（笑）。

――『BAND WAGON』(17)のときはアメリカにいた茂さんと日本の松本さんが国際電話で共作されたんですよね。通話料がとんでもないことになったとか。

松本 ファックスもない時代だからね。

鈴木 メロディの音符の数を言って、その数に合うように言葉をはめてもらって。一週間か一〇日ぐらいで戻ってきたよね。

松本 すごいよね。よくできたよな。茂が何やっているかわかんないから、「数字だけ送れ」って言ってさ。

鈴木 松本さんはぼくが日本に帰ってから初めて聴いたんだもんね。

―― 曲のテーマなどは伝えられていたんですか。

松本 なんにも。

鈴木 でもね、四、五曲は日本で作っていたんですよ。それから向こうに行ったんだけど、五曲じゃアルバムの半分だから、残りをとにかく作らないといけない。そしたら当然、曲先になっちゃうわけですよ。何曲かは詞先だったかもしれない。

松本 そう？　ぼく、全然記憶ない。

鈴木 「１００ワットの恋人」は詞先だったような気がする。

松本 ああ、そうか。「人力飛行機の夜」とか「微熱少年」もそうだよね。謎が解けてくるね（笑）。

―― 日本の大衆音楽ももとは詞先だったのに、いつから曲先に変わったのか。

松本 京平さんだよ（笑）。阿久（悠）さんはずっと詞先で頑張っていたんだけど、途中で「曲が欲しい」って言い出したそうだね。

―― 松本さんはどっちがやりやすいですか。

松本 同じだよ。ぼくは両刀だから。売り上げ的には「ルビーの指環」と「硝子の少年」が曲先だから、どっちもどっちだよね。曲先が売れないってことはない。でも詞がわかりやすくなるのはやっぱり詞先だね。だからはっぴいえんどは聴き取りやすい。

―― 松田聖子さんの曲は……。

松本 松田聖子は一曲（「秘密の花園」）を除いてすべて曲先。なんかシステム上のミス

CamScannerでスキャン

があってボツになった詞があってさ。ユーミン（松任谷由実）に渡して「三日で作ってくれ」って言ったら、ディレクターが渡して家に帰るまでに曲ができたって。彼女は「詞先はしたことないからできない」って言っていたんだけどね。

鈴木 後からはめ込むの？ メロディに。

松本 メロディを作って自分ではめ込む。

鈴木 そうか。両方やる人はそうなると思うし、詞を先に書くのは難しいよね。松本さんがすごいのは、あれだけの詞をメロディなしで作ったことだよ。普通じゃない。

松本 もうできないよ（笑）。年に一個ぐらいしかできなくなった。なんであんなに量産できたんだろうね。

鈴木 ユーミンも言っているけど、「実体験で詞ができるのは三曲まで」って。創作であれだけいろんな世界観を作るって本当にすごい。

松本 教科書も参考書もないんだよ（笑）。

—— とんでもないですよね。いったいどうやって……。

松本 はっぴいえんどのときは年に一〇個ぐらい作ればよかったから、一個一個すごく丁寧に作っていた。例えば「はいからはくち」は夏にサビが浮かんで、完成したのは半年ぐらい後だと思う。「風をあつめて」は三回ぐらいキャッチボールして、最終形があああなった。「手紙」っていうつまんない詞を下敷きにしてね（笑）。

—— 作詞に専念されてからは？

松本 もう量産体制だから、三日に二個ぐらい作っていた。人間業じゃないよね（笑）。

鈴木 ラジオとかテレビで流れてくるメロディに、フッと一カ所だけ引っかかるものがあると、そこから広げていって、まったく違う自分の曲ができるときがけっこうあるんだけど、言葉にもそういうことってあるんだろうね。ひとつの言葉やちょっとした言い回しから、パーッと広がって仕上がるみたいな。だから外からの刺激はとっても大事で、一〇〇％オリジナルはあり得ない、絶対。みんな、何らかの影響を受けて作るから。

松本 あとね、ムーブメント。波ができるの。はっぴいえんどは出発点にいたから、その影響が広がって、いろんな分野ができていくわけじゃない。そうすると、「波に乗る」みたいな現象になるわけ。それで量産できたんだと思うけど、その波はいつか終わるのも知っているから、八〇年代末に自分からやめたんだよね。「これをずっとやっていくと、たぶん終わっちゃうな」と思って。他の人はやらないみたいだけど。

—— 「ゾーンに入る」なんて言い方がありますよね。

松本 入るだけじゃダメで、ゾーンは作らないといけないんだよ、自分で（笑）。

—— 今日イチのお言葉をいただきました。「ゾーンは自分で作るもの」。

松本 ある人に言われたんだけど、「はっぴいえんどはOSを作った」って。アプリじゃなくってね。

—— 日本語のロックというOSを作ったのがはっぴいえんど……。

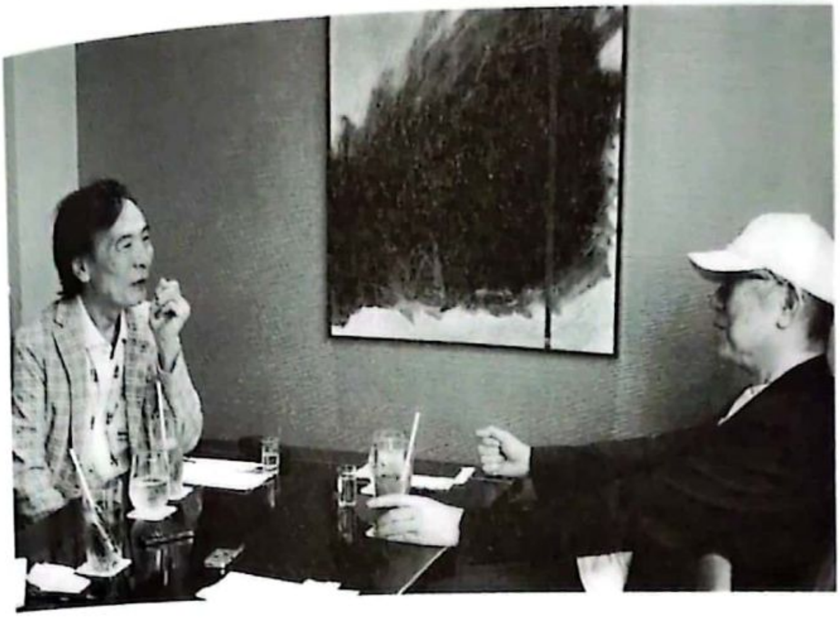
松本 そう。そのOSの上でみんな動いていると（笑）。本人たちは何もないけどね、彼ら。

――でも「すごいものを作ってやろう」とはもちろん思っていたわけですよね。歴史に残るかどうかはもちろんわからなかったとして。

松本　何か面白いものは作りたかったね。

鈴木　ぼくは作っているときから「これは残るな」って感じていたよ。ありきたりなものじゃなくて、何人かの知恵が集まって出来上がったものだけど、とってもシンプルな部分があって、それでいて仕組みがしっかりしていて。洗練された音楽って、一〇年、二〇年経つと古さを感じちゃうけど、例えばチャック・ベリーみたいなシンプルな音楽って、時間が経ってリスナーの世代が替わっても受け入れられる。そういうものがはっぴいえんどにもある気がしたから、「これは絶対残る」と思っていた。

松本　シンプル・イズ・ベストだからね。はっぴいえんどではちょっと難しい比喩も使っていたけれど、歌謡曲になって全部やめた。[illegible]からだね。歌って何だろう、って考えたんだよ、あのとき。何を書けば売れるのかわからないから、カッコつけるなよな、と思って全部禁じ手にした。新しいミッションが「売れる」だったからさ。



鈴木　3コードみたいなシンプルな形で「うわ、いいな」って思える曲ってなかなかできないよね。でも、できたらすごく長持ちするんだよ。

松本　茂の曲で3コードだけってある？

鈴木　3コードだけはないけど、それに近い曲はあるよ。

松本　一回ね、京平さんに言ったことがあるんだよ。「あんまり一曲で無数に転調するのはよくないと思う」って、生意気にも。けっこう衝撃的な顔していたから、後で「失敗したな」と思ったけど。だってなんでもかんでも転調するんだもの。ABCDEぐらいまで展開していくと、もう話すことがなくなっちゃうんだよ（笑）。

鈴木　それはあるかも。不思議だよね。一概にシンプルがいい、複雑がいいとは言えないから、残るものって何が理由で残るのか、いまだにぼくにはわからないところがある。ただ、若者が飛びつくのはシンプルなほうだと思うんだ。だから世代が変わっても聴き継がれていくんじゃないかな。ラ

イブのお客さんの中心は六〇代だけど、「一八歳です」とか「二二歳です」って人もいる。どこが気に入って来てくれるのかはわからないけど、あんまり作り込みすぎたり、きれいに着飾りすぎたりしないほうがいいのかなって思う。

松本　お寿司もさ、関西に行くと手が込んでいるのよ。金粉散らしたり（笑）。江戸前の人間からしたらさ、全部邪道なわけ。これは酢飯を使った高級創作料理であって、寿司ではないな、と思う。言ってもわからないから黙っているけど。いい魚をいい包丁で切ってくれれば、それだけでいいんだよね、寿司って。シンプルで深いもの。

――シンプルで深いもの、まさに。でも、作っているとどうしても凝っちゃう部分もありませんか？

鈴木　凝るのは全然かまわないの。例えばモータウンとスタックスの違いってはっきりしているんだけど、モータウンはエコーがすごくて、ストリングスもいっぱい入って……。スタックスはリズムセクションだけで出来上がっているような曲が多い。どっちもすばらしいんだけれども、モータウンのきらびやかさには「ひと時代、ふた時代前のものだな」って感じがするのに対して、スタックスは「ちょっと変えればいまでも全然通用するよな」って思えるんだよね。シンプルっていうのはそういうことなんだけど。

――はっぴいえんどがいまも若いリスナーを魅了する理由として、茂さんはシンプルさを挙げてくださいましたが、松本さんは？

松本　謎だね。だって「風をあつめて」にしても、早川義夫(19)には「難解で全然わからない」って言われたし、細野さんにも「よくわかんないけど、とりあえず歌ってみるわ」って言われてさ、何が理由でこんなにスタンダードになったのかわかんない。だってほとんどライブでやったことないんだよ。細野さんが歌うのいやがるから（笑）。でも、時間の波に洗われると、あんな難しい比喩を使った詞がなぜかスタンダードになったりするんだね。

――後追い世代には、歌詞にメロディに細野さんの歌声にアンサンブルとか……とか、いろんなバランスが完璧にはまった奇跡的な録音に聞こえます。

松本　でも、あれから崩壊が始まっているんだよ（笑）。『風街ろまん』の録音って第一期があって、理由はわからないけど夏休みがあって、第二期のアタマぐらいにたぶん「風をあつめて」は録音しているんだよね。

鈴木　『風街ろまん』を作る前に合宿したよね。合歓の郷かどこかで。

松本　ほとんど練習しなかったよね（笑）。何のために行ったのかよくわからない。

鈴木　一応それからスタジオに入ったけど、「風をあつめて」とかは松本さんと細野さんの二人だけで作っていたし、個人的な色彩が強くなっているよね。もともとはっぴいえんどって、自分の作った曲は自分でまとめるっていうスタイルでやってきているから、全員が参加してない曲もあるんだけど、なぜか一体感があって、「世界観がガラッと違うね、この曲だけ」っていう感じにはならないんだよね。

松本　面白いバンドだよね。

——　そこは当事者にとっても不思議なんですね（笑）。

松本　不思議、不思議。

鈴木　うん。そうだね。

松本　はっぴいえんどってある種、奇跡のバンドだと思う。

だから奇跡なんだ

鈴木　あのころは四人の音楽的な情報交換がものすごく濃密だったじゃない。「こういうのがいい」「こういうのが好きだ」ってよく話していてさ。だからお互い、曲を作った人の意図は言葉で説明しなくてもわかるし、例えばぼくがいない曲でも違和感なく共通項を見つけられるような音楽になったんじゃないかと思う。

松本　ほとんど新幹線でしゃべっていただけでね（笑）。

鈴木　ただ、逆にそこから外れられなくなっちゃうんだよね、バンドって。大滝さんがはっぴいえんどをやめた後に、ちょっとバンドっぽい音楽をやった後、完全にウォール・オブ・サウンド(20)に変わっていったでしょ。あれははっぴいえんどではできないものだよね。はっぴいえんどの三年間は、あそこでしか生まれない独特の世界があった。

松本　大滝さんは発声の時点で〝なになに風〟って自分で決めちゃうからさ。はっぴいえんどは、バッファロー風なんですよ。自然に歌ってはいないの。『ロンバケ』(21)のほうが自然に歌っているよね。彼の歌声の本質は『ロンバケ』にあると思う。

鈴木　確かに作っていたね、はっぴいえんどのころの大滝さんの歌い方は。おそらく試行錯誤していたと思う。自分の声の中で一番ロックに合う声質と歌い方を探していた。ソロになってそういうのを全部取り払ってのびのびと歌うようになって。もともとあの人は五〇―六〇年代のポップスが基本だから。

松本　「悲しき雨音」のカスケーズが一番似ていると思う。

鈴木　『ロンバケ』ってさ、大滝さんが歌うための曲っていうよりも、人のために作った曲を集めたって聞いたことがあるんだけど。

松本　あれは〝ベスト・オブ・ポップス集〟なんだよ。たぶん「カナリア諸島にて」とか「君は天然色」は他の人の詞で完成していたと思う。それを全部とっぱらって「松本、書いてくれ」って。大滝さんが「どうしても売れたい」って珍しいこと言うから、その願いを叶えてあげたくて、「じゃあ歌いにくい詞も書くよ」って言ったのね。ちょっと舌が照れくさくなるような。それでも「やる」って言うからさ。一回×印がついていたのをぼくが全部はがして、三重丸ぐらいにしたんだ（笑）。

——　松本さんを敬愛する若いシンガーソングライターが、「松本さんの詞は、言葉が喜んでる」という言い方をしているんです。

松本　いい詞の場合はね（笑）。なかなかそういうのはね……喜んでもらえるような詞が書ければいいんだけど。

——　そういう詞が書けたときはご自分でもわかりますか？

松本　詞先でやっていると、詞だけがある状態で「完成した」と思う。まだ何もなくて、紙一枚ペラペラしているだけなんだけど。そういう詞には九九%、いい曲がついて、いい編曲がついて、いい歌が歌われるんだよ。それが詞先の醍醐味だね。そこまで経験してないだろ、みんな（笑）。

――すごい。詞が書き上がった時点で「絶対にいい曲になる」とわかるんですね。

松本　うん。だから茂なら茂に渡して、もう終わりなの、ぼくは。それはまわりにいる作曲する人、編曲する人、歌う人、みんな優秀だからできるんだけどさ。京平さんに渡したら「いい曲がついて、売れるな」と。普通、売れる売れないは確率の問題だから、そこまではっきりは見えないものだけど、あのころのぼくはそこまで見えていた。

――そういう意味で、一番パチッとはまって「できたな」と感じた詞はどれですか。

松本　やっぱりはっぴいえんどかな。全部。一九から二〇、二一のころ、お手本なしで書いたものだから、まったく誰も想像つかないものができた。普通、いい悪いは歴史が決めることじゃない。例えば俳句には歴史があるから、みんなそこで優れた句とされる基準を意識して作るけど、ぼくたちの前には歴史がなかったから。苦労していたら、ある日、目の前に現れるんだよ。結局、出会いだと思う。鈴木茂、細野晴臣、大滝詠一がいて完成する。出会いってことは、もう運だよね。だから奇跡なんだ。

鈴木　言葉って、写真や映像のように、ひとつの瞬間であったりとか、短い動きであったりとかを捉えたもので、それがいくつか並んで、うまく線がつながると、いい世界観ができると思うんですよ。一本の映画のように時間軸に沿って流れていくものよりも、むしろ写真集のように点と点でつながっているほうが、自分が想像した世界をその隙間に入れることができるから。そういう詞を松本さんは作ってくれるんだよね。

註

（1）鈴木茂、小原礼、林立夫の三人が高校時代に組んでいたアマチュアバンド。二〇一九年に再結成し、二一年にファーストアルバムをリリースした。

（2）ヤマハ音楽振興会が主催していたアマチュアバンドのコンテスト。一九六七―七一年、八一―八六年に開催。

（3）スージー・クリーム・チーズ、ドライアイス・センセーションなど複数の名義があった。

（4）グループサウンズの略。ベンチャーズやビートルズの影響で日本にも電気楽器を用いたグループが多く誕生し、一九六七年から六九年にかけて大ブームを巻き起こした。ヒット曲の多くは筒美京平、すぎやまこういち、村井邦彦、浜口庫之助ら職業作家による。

（5）日本ミュージカラー製造株式会社。ピクチャーレコードの製造を手がける会社で、モンキーズのファンクラブの日本支部を運営していたため資金力があった。

（6）このはっぴいえんど結成前夜の作曲旅行をモチーフに松本が作詞したのが、大滝詠一の「1969年のドラッグレース」。

（7）アングラ・レコード・クラブの略。コンサートプロモーターの秦政明が、当時は大手レコード会社に無視されていたフォーク歌

CamScannerでスキャン

手のレコードを専門に配布する会員制レコードクラブとして一九六九年一月に設立した。

（8）「ロックは英語で歌うべき」と主張する内田裕也らがはっぴいえんどを批判したのを契機に、『ニューミュージック・マガジン』などの雑誌で「日本語ロック論争」が起こった。

（9）TBS系列で放送されていた若者向けの朝の情報番組。GS、フォークシンガー、ジャズミュージシャン、アイドルなどが多く出演した。

（10）当時はURCのレコーディングディレクター。後に音楽評論家となる。

（11）正式タイトルは『はっぴいえんど』。一九七〇年八月五日発売。

（12）ロックミュージカルの元祖『ヘアー』の日本版。小坂忠はオーディションを経て出演が決まり、エイプリル・フールで一緒だった細野・松本との新バンドへの参加を断念した。『ヘアー』は東京公演の後、プロデューサーとメインキャスト数名が大麻所持法違反で逮捕されたため頓挫した。

（13）ボブ・ディランは一九六五年のニューポート・フォーク・フェスティバルにザ・バンドを伴って出演。〝フォークの神様〟のロック転向は賛否両論を巻き起こした。

（14）『自伝 鈴木茂のワインディング・ロード はっぴいえんど、BAND WAGON それから』。二〇一六年三月二五日発売。

（15）『Citron』。一九八八年五月一一日発売。

（16）『HAPPY END』。解散を決めた後、プロデューサーの三浦光紀の慫慂により米国ハリウッドでレコーディングした。一九七三年二月二五日発売。

（17）鈴木茂のファーストソロアルバム。一九七五年三月二五日発売。

（18）アグネス・チャンの六枚目のシングル。一九七四年六月一〇日発売。松本の職業作詞家デビュー作とされる。

（19）早川はジャックス解散後、URCでディレクターを務めていた。

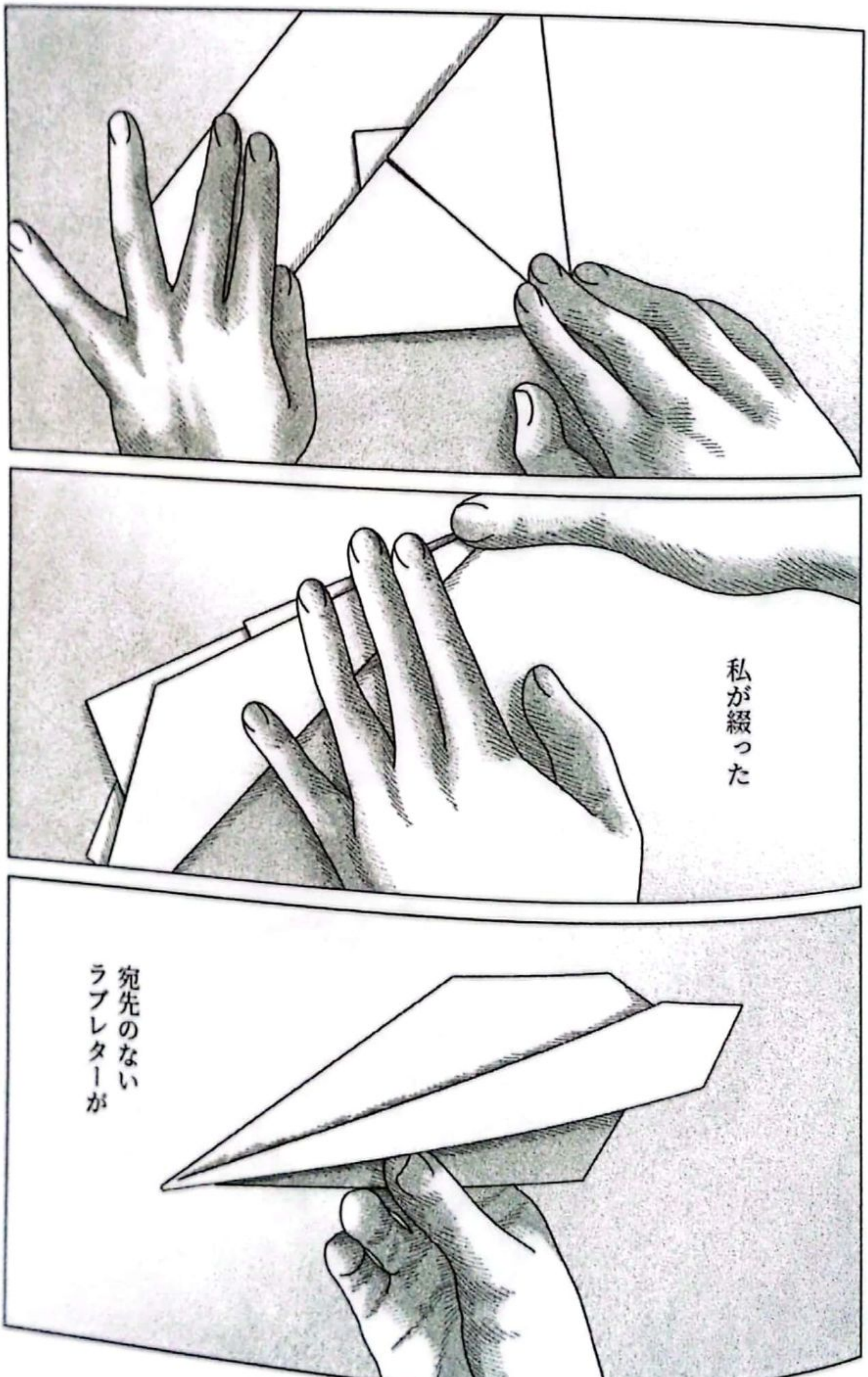
（20）一九六〇年代に多くのヒットを生み出したプロデューサーのフィル・スペクターが開発した音処理の手法。分厚いサウンドが塊になって高い音圧で迫る〝音の壁〟が特徴。ロネッツの「ビー・マイ・ベイビー」などが代表作。

（21）『A LONG VACATION』。一九八一年三月二一日発売。

（まつもと たかし・作詞家）
（すずき しげる・音楽家）
（たかおか ひろし・編集者／ライター）
二〇二五年七月一九日、都内にて収録。

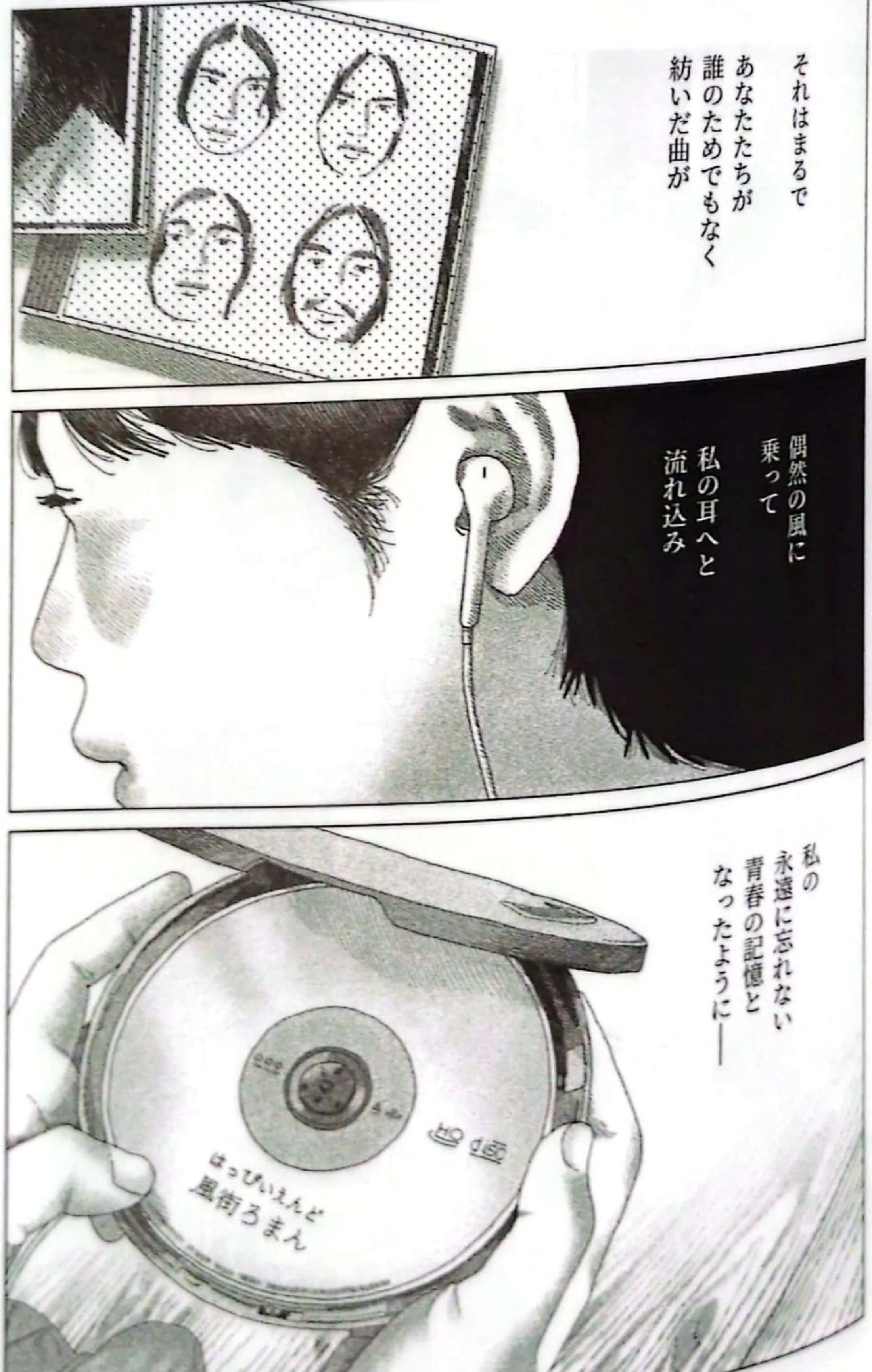
CamScannerでスキャン

高妍「ラブレター」



CamScannerでスキャン

まるで
あなたたちに
届いていた



CamScannerでスキャン

あの日の言葉

今日マチ子

浅野いにお「うみべの女の子」

「「木綿のハンカチーフ」の女の子」のありか

児玉雨子

実のところ、二〇二三年にナタリーで松本隆の特集で本人との対談に呼ばれたとき、お断りしようか返答期限のぎりぎりまで迷い、記事を担当している編集者さんにひごろ別の媒体でお世話になっているから、という決して積極的とは言えない姿勢で引き受けた。それは私の中で松本隆を「松本隆」という記号のままにしておきたく、へたに面識をもって敬称で呼ぶようになってしまうと、今後自分が作詞家としてどういったものを書くのか、あるいは、どういったものを書かないのか、誰々みたいなものは書きたくないのか、という仕事上の方向を決める際に、何だか彼に対して遠慮めいたものが生まれないかと懸念していたからだ。

結論をいうとそれは杞憂に終わった。会ってお話しをしてみたところで詞の受け取り方が変わるわけでもなく、相変わらず私の中ではこの先も「松本隆」のまま。経歴やセールスの差はさすがに言うまでもないが、選ぶモチーフ、ジェンダー、たとえば楽曲制作のプロセスひとつ取っても、もはや手法ではなく時代の違いだとすら感じたので、今回の原稿の話はなんの躊躇もなく引き受けることができた。ちなみに、松本隆は詞先の時代で、私はすべてとは言わないがほとんど曲が先行している。歌詞に合わせてメロディを変えてもらうこともないわけではないものの、こうなると私はおなじ「作詞家」を名乗っていても、ほとんど異業種、もしくはパラレルワールドの人間と出会ったような感覚でそのとき松本隆と向かい合った。

松本隆には代表曲がないといっても過言ではないほど、ヒット作は枚挙にいとまがない。いくら私にとって松本隆がパラレルワールドの人間であっても、すべてが代表曲と呼びうる状況には憧れないわけがない。あれほどの数があるので「松本隆といえ

CamScannerでスキャン

ば」の楽曲というのは、販売枚数よりリスナーの趣味嗜好、そしてリスナー自身が松本の詞に出会ったタイミングのうつくしさが評価を左右していることも否定できないのではないか。

個人的に、はじめて松本隆の詞に出会ったのはＴＶアニメ『マクロスＦ』のランカ・リー「星間飛行」、それから椎名林檎と松崎ナオが二〇〇二年にカヴァーした「木綿のハンカチーフ」であったので、私にとっての「松本隆といえば」はこの二曲が挙げられる。とくに「木綿のハンカチーフ」のカヴァーは数多くリリースされていて、実は太田裕美歌唱のオリジナル版に触れたのは複数人のカヴァーを通過した後のことだった。そういう経緯で、この楽曲を歌手自身の、あるいは歌手を楽曲そのものの物語に絡め取られることなく鑑賞できていたのだが、本稿の依頼を受けてから読んだ『太田裕美白書』（PARCO出版 二〇〇〇年）には「なんだか、私の両肩に背負わされたとてつもない大きなものに、この曲が大きくのしかかってきた」と綴られており、浅学ながら太田裕美も歌手や作家に降りかかる「代表曲」という呪いにかかっていたことをつい最近知ることになった。

楽曲の主人公と歌手の同一視は、ジャンルも時代も貫いて発生するもっとも強力な相乗効果であり呪いにもなりうる。グループアイドルですら個人のパーソナリティがヒットした楽曲と重ねられてしまう事態に陥る場合がある。楽曲と歌手のイメージが密接に、あまりに密接に結びついてしまうと、他の歌手によるカヴァーがものまねに陥ってしまい、その楽曲が広く長く歌い継がれることが難しくなる危険もある。

先の『白書』で太田裕美は「『木綿のハンカチーフ』の女の子」と呼ばれることに苦悩していたことを明かしていたが、一方で、もし「木綿のハンカチーフ」が当時の太田裕美が抱かれたという「わりと頼りなげな、いつも男性を待っているような、また、自分の気持ちが言えないようなタイプ」[1]の少女にしか歌えないものであったら、その後の多様な歌手とアレンジによるカヴァーは成立しただろうか。太田裕美にのしかかった楽曲は、一方で、太田裕美の人生を喰らわないと成立しないようなコンテクストありきの楽曲ではなく、作品世界を現実世界に拮抗させられる強度があったことを、歌詞の面から再解釈してみたい。

などと書き出してみたものの、私が改めていうまでもなくさまざまな解釈が今日も堆積し続けられている。高度経済成長期、地方と東京、当時のジェンダーイメージ、苛烈な競争社会。そういったテーマももちろん批評のひとつの手段になるのだが、作詞家として「木綿のハンカチーフ」をあらためて捉え直してみると、まずはその楽曲構成におどろきがある。一番から四番まである各セクションに、若い男女の往復書簡のような言葉の応酬が展開される。歌番組最盛期にリリースされた曲にもかかわらず、サビがない上にタイトルである「木綿のハンカチーフ」というモチーフ

CamScannerでスキャン

が最後にやっと出てくるという構成は、ひじょうにトリッキーである。きょうびこの構成で楽曲が制作されることは考えづらく、詞先、そして松本隆でなければ編み出されない構成ともいえる。

詞のあとにつけられたメロディもおもしろい。「恋人よ／ぼくは旅立つ」と男性側のメロディはのびやかに上行してゆくのに対し、「いいえ／あなた／私は」と女性の歌い出しは下がってゆく展開である。曲の雰囲気をがらりと変える転調がないにもかかわらずメロディはドラマチックに展開され、最後の「染まらないで帰って」の繰り返しが今日のJ-POPリリックほど強迫的でなく、しかし印象的にリスナーの耳に残されてゆく。

そしてこの男女の掛け合いを歌う太田裕美も、三人称の語り部として歌を歌っているのが最大の特徴だ。登場人物の差を落語のように声色を変えるなどして太田裕美自身が強調するというわけでなく、詞の中の一人称と「〜のよ」といった役割語、そしてメロディ展開といった音楽面のみがそれを支えている。ご多分にもれず楽曲の「私」と同一視されてしまったようだが、本来太田裕美はこの曲の「私」とは異なる位相に立っていたはずなのだ。もし「私」のイメージと太田裕美を重ねよという指示が松本隆にくだり、それに唯々諾々としたがっていたとすれば、わざわざ往復書簡のような構成にする必要はなく、「私」の語りに徹すればよいのだから。

隆の発明というわけではなく、むしろ歌謡曲における伝統的な歌手のパミリとも言える。これは松本隆と年齢がちょうどひとまわり上であり、七〇年代ごろに活躍した作詞家・阿久悠が作詞をする際の規範として書き残した「作詞家憲法」第九、十条(2)を参照して指摘することができる。

9 歌手をかたりべの役から、ドラマの主役に役替えすることも必要でないか。

10 それは、歌手のアップですべてが表現されるのではなく、歌手もまた大きな空間の中に入れ込む手法で、そこまでのイメージを要求してもいいのではないか。

あくまで阿久が自身に課したルールではあるものの「作詞家憲法」は阿久以前——「憲法」内では「美空ひばりによって完成したと思える流行歌の本道」である戦後歌謡界への目配せと読んでもよいだろう。つまり阿久時代以前の（彼にとっては美空ひばりがその象徴であった）歌手とは語り部であり、歌詞世界内の「私」とは一線を画した存在であった。絢爛豪華で現実離れした衣装と化粧で、いかにもフィクションであるという建て付けの中でしか歌が歌われないという歌謡界の前提に、阿久が意識的に挑んでいたことがこの「憲法」からは読み取ることができる。

この「憲法」を踏まえると、バンド「はっぴいえんど」を経て

阿久ののちに職業作詞家となった松本隆による「木綿のハンカチーフ」は、太田裕美を語り部の立ち位置に再配置して「「木綿のハンカチーフ」の女の子」に錯視させつつ、同時に「歌手もまた大きな空間の中に入れ込む」ことにも成功しているように私は思えて仕方がない。私が楽曲リリース時に触れていない世代であるためそういうふうに聴けてしまうのもあるだろうけれど、「木綿のハンカチーフ」という楽曲はかずかずの歌手や俳優にカバーされてリリースされ直し、歌手の絵の具に染まらないでありつづけた楽曲でもある。これは決して太田裕美が個性を持たなかったことを意味するのではなく、むしろフォークシンガーとして実力を備えた太田裕美が歌唱したからこそ、この歌詞世界の独立が成功しているのだろう。こうして歌謡界の「美空ひばり以前」からの脱却に意識的であった阿久悠が掲げた「憲法」という名の理想のいくつかを、ある種のノスタルジーにロマンを見出して歌詞世界を構築した松本隆がかろやかに達成しているのもおもしろい。

これは楽曲や詞そのものの分析ではなくあくまで歌手と作家のもつ文脈にすぎないのだけど、この曲が持つ独立性は太田裕美が九〇年代に起こった七〇年代フォークソングリバイバルで「ナツメロ」歌手としての歌番組出演オファーを断り続けたこと、松本隆も精力的に作詞活動を行い、その後の松田聖子を筆頭に八〇年代アイドルの歌詞提供はもちろん、二〇〇〇年代以降も「星間飛行」といった（アイドルソングではあるものの、そのアイドルのいる場所がフィクション世界内かどうかという点で）異なるジャンルでも歌詞を書き続けたことも、遠からぬその要因として挙げてみたい。太田裕美は「木綿のハンカチーフ」から距離を置き、松本隆は阿久悠のように時代と心中するような姿勢をとらず、ロマンのありかをあらゆる年代や領域で採り続けていたことで「木綿のハンカチーフ」の歌詞世界は二人のものと閉じられずに歌い継がれるための、新しい解釈を差し込める余白を作ることができたのではないか。

こんなふうに言葉を弄してみたものの、「「木綿のハンカチーフ」の女の子」がどれだけ連絡を受けても「ぼく」に会いにゆかなかったのはもちろん、ニューヨークへ発った太田裕美や歌謡界の裏のスターダムへ駆け上がった松本隆のことさえも追いかけず、かたくななまでにそこに待ち続けたことで、あちこちから少女に出会いにやってくるリスナーや歌手が現れるようになったのだから、もうこれは構成の妙などではなく、ひとりの少女の数十年にもわたる粘り勝ちなのかもしれない。

註

（1）太田裕美『太田裕美白書』（PARCO出版 二〇〇〇年）

（2）青木保ほか『近代日本文化論5　都市文化』（岩波書店 一九九九年）収録「怨からの脱出」

（こだまあめこ・作詞家／小説家）

CamScannerでスキャン

「木綿のハンカチーフ」と詩の構造

斉藤倫

一

詩とは、そもそも、なんなのか。

古より答えの出ないそんな問いがあって、問いを生むことこそが詩だなんて逃げをうちたくなるとき、「木綿のハンカチーフ」という楽曲は、意外かもしれないが、かんがえをすすめる糸口をくれる。

その核心に入るまえに、だれしもいちどはよぎったことがあるだろうひとつの問いで、すこし遠まわりをしたい。それは、すなわち、「歌詞」とはなにか？　または、「歌詞」は「詩」なのだろうか？

一九七五年、「木綿のハンカチーフ」は、松本隆作詞、筒美京平作曲、太田裕美の第四弾シングルとしてリリースされた。

ちなみに、同年の『ユリイカ』八月号を見ると、「現代の吟遊詩人 ビートルズ以後」という特集が組まれている。あつかわれているのは、ボブ・ディラン、ローリング・ストーンズ、レナード・コーエン、ロキシー・ミュージックなどなど。

その「吟遊詩人」について音楽評論家の相倉久人は、ものの本を引いて、述べている。「トゥルバドゥールというのは作者、作曲家であり、その作品を演奏する芸人はジョングルールと呼ばれる」。そして、「実際には両者を兼ねていた詩人歌手、つまり今でいうシンガー・ソング・ライターも多かったようである」と。

詩人の諏訪優も、同誌で「シンガー・ソング・ライターたち、つまり現在の新しいタイプの詩人たち」と書く。どうやら吟遊詩人なることばでつかまえようとしているのは、いまではなんでも

CamScannerでスキャン

ないけど、当時は新鮮だった、「シンガーソングライター」という存在、またはムーヴメントのようだとしれる。

それは七〇年代のアメリカに生まれ、日本に伝わったけど、ロックやフォークのような音楽ジャンルではない。いわば「自作自演者」という、はるか昔からある創作形態を名づけ直したものだ。それが潮流となったのは、きら星のごときアーティストたちの登場はあるとして、ひとつの時代的な役割を負ったからではないか。

歌謡曲やポップスを生み出す、当時の「芸能界」ぜんたいと、それを支える職業としての作詞家（作曲家）への、「シンガーソングライター」は、暗黙の対立図式たりえたのだろう。

二

ならば、その「作詞家」とはなんだろう？　そんなわかりきったような問いを、あらためて〈詩〉という搦め手からさぐってみたい。

オクタビオ・パスを引くまでもなく、詩とは、メッセージやいみの伝達のみでない、韻律やリズムをともなうことばとされる。

その定義は、詩の「発生」のストーリーと親和性がある。始源には、神から降りてきたことばを代弁する「巫女」的なそんざいがあり、韻律やリズムは、その呪術性に由来する――というような。であれば、やはり詩人の原型は、みずから創り、歌う、「シンガーソングライター」であり、「作詞」「作曲」「演者」などの分業は、のちに出現したことになる。

そうしたストーリーは説得力に富むけれど、詩人のはしくれとして、ちょっと釈然としないところもある。現代詩では、詩人はきほん演じないし、近代を境に定型をうしなって、つまり韻律やリズムさえ生み出さないその作品は、いわば劣化版の〈詩〉ということになるし、作詞家は、詩人になりえなかった末流ということになるからだ。けど、ぼくにはどうもそうではなくて、現代詩や歌詞のなかにも強い詩性（ポエジー）があるとかんじる。

六〇年代にいたり、そこへ、音韻やリズムではない、「構造」という視点をもちこんだのが、入沢康夫だった。

> 一篇の詩作品の構造を考えるにあたっては、詩人（作者）と、発話者と、発話内容の中心人物（主人公）との三者は、まず第一に区別する方向で意識されねばならない。
>
> 『詩の構造についての覚え書』

ざっくりいうと、「作者」（詩人）と「話者」（詩のなかでの「わたし」などの語り手）との関係性を、入沢は「構造」と呼ぶ（簡略化のため「主人公」は省く）。さらに、その二者が往々にしてたんじゅんなイコールで結ばれ、詩の内容がそのまま作者の心情や思考とされることが、現代詩の貧しさの一因だとした。本来はそのあいだ

CamScannerでスキャン

の多様な関係性（構造）が、詩ほんらいの可能性に寄与するはずなのだから。

ここで気づくのは、入沢のくずしたかった「作者＝話者」の牙城は、先に述べた「巫女的」「シンガーソングライター的」詩人観によく似ていることだ。ならば、対称をなす「作詞家」的なそんざいは、〈詩〉の末流どころか、詩世界に豊かさをもたらすのでは――？

余談になるけど、「作者＝話者」とすることの問題は、たとえば女性アイドルグループの曲の「わたし」をイコール「作詞家」として聴くとわかる。すごく気もち悪い（すみません）。ぎゃくにいうと、「話者」と切れた「作詞家」が、創作を自由にしているといえるわけだ。

現代の「作詞家」の独立性は、業界のシステムもあるし、作詞家個人が前面に出ないなどの理由もあるだろう。だけど「話者」が極めて強力な――現前性が強いといってもいい――「演者」（歌手、アイドル、タレント）におきかわること。「あてがき」が前提である事情もおおきい。

だが、このように、従来の詩人像にはずれ、むしろ乗り超えるような「作詞家」が、詩の本性から生じてきたとしたらどうだろう。アリストテレスによる詩の定義を見てみよう。

三

アリストテレスは、〈詩〉を「再現」と見て、その方法を分類している。

まず、（a）作者が叙述者となって再現する方法がある。それは、（i）ホメーロスがしているように、作者が別の人間（登場人物）になって再現する場合と、（ii）作者自身が作者のまま変わらず再現する場合とがある。つぎに、（b）作者がすべての登場人物を、行動し現実に活動するものとして再現する方法がある。（『アリストテレース詩学・ホラーティウス詩論』岩波文庫）

これまでの論旨に、かなり乱暴にあてはめると、（a）の（i）（ii）が、「作者＝話者」つまり、「シンガーソングライター型」（もちろんシンガーソングライターが歌詞内にべつの「話者」をつくり出すこともあるが）。（b）が「作者」と作品内「話者」を切り離す、「作詞家型」、といえる。

アリストテレスは、とうぜん現代のシンガーソングライターや作詞家を論じてるわけではないけれど（むしろ支配的なのは悲劇や喜劇だ）、〈詩作〉を、（韻律やストーリーをともないつつ）「なにかをつくり出すこと」ととらえていて、その根源の欲望を「ミメーシス」（模倣、再現）に見ている。

CamScannerでスキャン

つまり、ひとは、なにかを模倣したり、再現したりしたくて、べつのなにかをつくり出す。そのための音楽や歌、舞踏、劇などをふくみこむものとして、〈詩〉をとらえれば、その混沌のうちに、「作詞家型」と呼べるような〈詩作〉の分岐は、あらかじめ宿っている。

また余談だが、かつてミュージカル嫌いを自称するタモリが、「なんで芝居ちゅうにいきなり歌いだすの」というような笑いにしたことがあった（いまだにたぶん禍根をのこしている）。だけど、逆にもかんがえられる。芝居ちゅうに急に歌いだすのではなく、「歌」が先にあり、その背景や設定を敷衍するために芝居がついたと。そのとき、〈詩作（ポイエーティケー）〉から発生する劇や歌が、その契機によって、悲劇になり、オペラになり、ミュージカルになり、というイメージが見える。

ならば歌謡曲やポップスもそうだろう。その「作者」と「話者」の構造の間隙に、強力に「演者」を呼びこみ、詩が劇でありえたころの記憶をひき出すような「木綿のハンカチーフ」と、作詞家・松本隆は、詩のもっともふくよかな創造性のなかにいるといえる。

四

「木綿のハンカチーフ」が名作たる理由は、まず第一に、時代の雛形、いわば「社会のミメーシス」を、恋愛関係として結晶化したことにあるだろう。

比較しやすいのが、「汽車を待つ君の横でぼくは／時計を気にしてる」ではじまる「なごり雪」（七四年）だ。描かれるのは、「君」が東京を発つ、つまりは地方へ帰るシーン。高度成長の終焉の、同時代的な共感にちかいだろう。

他方、「木綿のハンカチーフ」のシーンは、同時期の作ながら、就職による「上京」だ。つまり、すでに過ぎ去った高度成長をノスタルジックにとらえているわけで、その距離感も、この作品を普遍的（マスターピース）にしている。

ただ、名作がすべてここまで時代を超えて愛されるわけではない。そのわけを〈詩〉の構造のなかに見てみたい。

歌詞のなかのふたりの「話者」——「ぼく」と「わたし」の半年を超えるやりとりは、通例、「手紙文学」「書簡文学」といったかたちに似るだろう。

恋人よ　ぼくは旅立つ
東へと向う列車で
はなやいだ街で　君への贈りもの
探す　探すつもりだ
いいえ　あなた　私は
欲しいものはないのよ
ただ都会の絵の具に

染まらないで帰って
染まらないで帰って

「書簡文学」は、おおむね冗長になる。手紙のテキストがすべてであり、設定や説明を内がわに繰りこむ必要があるためだ。

そもそも長くなりがちなものを、歌謡曲の尺におさめるわけで、松本、筒美コンビにとっても困難なハードルだったという。その彫琢の結果が、どこかA・R・ガーニーの『ラヴレターズ』をおもわせるような会話劇のかたちへと洗練させたのだろう。

その数式で表せそうな、対位法的な「構造」により、作者から切り離され、空虚になった「ぼく」「わたし」が呼びこむのは、「演者」だ。まさにだれもがおもうだろう、この曲の〈詩〉としての豊穣さ、圧倒的な「カバー曲」の多種多様さは、そこから生まれる。「歌ってみたい」「演じてみたい」という、ミメーシスの本性に訴えかけてくるといってもいい。

恋人よ　半年が過ぎ
逢えないが泣かないでくれ
都会で流行りの　指輪を送るよ
君に　君に似合うはずだ
いいえ　星のダイヤも
海に眠る真珠も
きっと　あなたのキスほど
きらめくはずないもの
きらめくはずないもの

恋人よ　いまも素顔で
くち紅も　つけないままか
見間違うような　スーツ着たぼくの
写真　写真を見てくれ
いいえ　草にねころぶ
あなたが好きだったの
でも　木枯らしのビル街
からだに気をつけてね
からだに気をつけてね

恋人よ　君を忘れて
変わってく　ぼくを許して
毎日愉快に　過ごす街角
ぼくは　ぼくは帰れない
あなた　最後のわがまま
贈りものをねだるわ
ねえ　涙拭く　木綿の
ハンカチーフ下さい

CamScannerでスキャン

「恋人よ」「いいえ」のリフレインで、パートを示す構成や、「都会の絵の具に　染まらないで」が「涙拭く　木綿の／ハンカチーフ」との鮮やかな対比に着地する、いまでいうタイトル回収の妙。「君への贈りもの」が、指輪、写真と変転し、贈与による主導権をとりあうように進むストーリーにおいて、「欲しいものはないのよ」と拒絶する「わたし」は、ついに「贈りものをねだる」けれど、それがふたりの終止符になるというイロニー。

　そうした表現技法の粋を列挙していくだけでうれしくなるが、だいじなのはそのすべてが、形式の洗練へとむいていることだ。「演者」が「話者」の位置に入り、「演出」をほどこしやすい。ナレーター（地の文）というフレームのない会話劇は、そのたびにいみの軸がからりと転じるような、パフォーマティブな喜びを生むだろう。

　さしあたっての「いみの軸」は、時代の波に失われた恋愛というところだ。ただ、ともすれば、お国の「経済繁栄」とひきかえの悲劇として美化されるドラマを、太田裕美の無辺際な明るさが、若すぎた恋のほほえましさ、無垢なロマンティシズムにまで浄化している。その絶妙のバランスのせいか、抑圧された女性の立場がどこか前景化されぬままなのも、現代の文脈で読み替え（カバー）をしてみたくなる要因にちがいない。

椎名林檎と松崎ナオ（唄ひ手冥利～其ノ壱～）のバージョンでは、

椎名林檎の「ぼく」の香気で残酷な明るさにいらだつ。「わたし」の松崎ナオの音声は、歯車の軋みのようなしずかな絶望を乗せて、その冒頭から破局への諦念を予期している。男の姿勢に対する明らかな批評性がありつつ、ある種の運命的な美までたどりつくのはさすがだとおもう。「最後のお願いきいてね」の虚無は必聴だ。

　ともすれば、この曲は、あからさまな声色や、デュエットで、ふたりを演じわけたくなる。じつはそれが鬼門なのだ。見てきたように、楽曲の構成が、それなしでわかるように工夫されていることと、おなじひとりの演者の内面で引き裂かれのドラマが行われるというスリルが失われるからで、だいたいはしらけてしまう。このふたりのバージョンは、比較的ヴォーカルのスタイルを寄せながら、「わたし」の内面変化に比重をかけることで、たんじゅんなかけあいの浅さを避け、緊張感を失っていない。そのバランス感覚のするどさ。

　橋本愛のバージョンでは、「ぼく」のイメージがおおきく変わる。椎名林檎では、悪質に見えたものが、弱さゆえの偽悪的なふるまいと見えてくる。「こんなじぶんを軽蔑して早く忘れてほしい」というおもい、感傷的なピアノと演技過剰にすらおもえる歌唱がここでは正解で、聴くほどに、社会による引き裂かれよりも、恋愛じたいに内在する不条理さが降りくる。

宮本浩次は、ふたりの歌いわけより、「純愛」というものが成立していた時代のある種のエネルギーに対するノスタルジーを歌いあげていると聴こえる。

歌はことばでありいみであり、「演じる」ことはそちらに奉仕する。一方で、「歌う」その声は、音であり、楽器であるという側面をもつ。劇と歌というジャンルはシームレスでも、演技と歌唱は、本質的に超えがたい一線をもつ。上白石萌音は、奇跡のようにそのはざまを縫っている。印象は太田裕美のオリジナルにちかいが、とくに「ぼく」と「わたし」の心情の襞が、曲としての統一感を破綻させずに、一コーラスごとのグラデーションで変化していくさまは圧巻で、ここまでできるのかという畏敬の念すらおぼえるのだ。

五

「木綿のハンカチーフ」には、松本・筒美コンビとしてのアンサーソング「赤いハイヒール」があることは、よくしられている。この曲で、上京してくるのは、女性の「私」であり、都会の生活に夢破れる。そこに現れた「ぼく」は、なんと「ふるさと行きの切符を買うよ」というのだ。

そばかすお嬢さん　ぼくと帰ろう／緑の草原裸足になろうよ
／曲がりくねった二人の愛も／倖せそれでつかめるだろう

（「赤いハイヒール」）

なにかパラレルワールドにおけるふたりの転生を見るようでもある（「曲がりくねった二人の愛」というフレーズも、幾度目かの転生のようだ）。それでいて、「待つ女の子」「耐える女性」という世界観を自らの手でぬぐいさったともいえる。ただ、それをアンサーソングの眼目とするなら、はっきりとそれに当たるものが、ほかにある。

旅立ちの場面に際し、嘆くより、耐えるより、「離れても電話するよと／小指差し出して　言うけど／守れそうにない約束は／しない方がいい　ごめんね」と、冷静に未来を見定める「話者」が登場する。斉藤由貴「卒業」（一九八五）だ。

セーラーの薄いスカーフで
止まった時間を結びたい
だけど東京で変わってく
あなたの未来は縛れない

ああ　卒業しても友だちね
それは嘘では無いけれど
でも　過ぎる季節に流されて
逢えないことも知っている

（「卒業」）

まるで松本隆が過去の松本隆に宛てたアンサーソングのようで、時代の変化をとらえながら、あたらしい女性像への希望を託したものともいえる。ドラマティックな別れに隠蔽されがちな男性主導のストーリーに一線をひくもののようで、ぼく個人としてもリアルタイムで耳にし、ざらつくような衝撃を受けたことをおぼえている。

詩はいつも個人のなかにふしぎなものとして現れるが、ひとつの社会にもそうしたかたちで現れることがある。時代の本質を先駆けてとらえうるからこそ、自己否定にひるむことなく更新しつづける、それが松本隆であり、「作詞家」の魂なのだろう。

あさはこわれやすいがらすだから
東京へゆくな　ふるさとを創れ

（「東京へゆくな」）

そう詠った谷川雁は、「詩人の任務は古い言葉の火を生きながらえた人類の新しい言葉に点ずるまで「火を消さぬ」こととなった」と書いた。その谷川が「原詩（ウルポエジー）」と呼んだなにかをしんじたくなる。それは始源でありながら、未来の話だ。

演劇性という本来「詩」に内包されていた可能性を呼び起こすような「木綿のハンカチーフ」は、われわれが「詩性」とかんじるものを正しく増幅している――つまりすぐれた「詩」であり、「詩人」の仕事であると、ぼくは、おもう。

（さいとう　りん・詩人）

永遠の石

最果タヒ

何を見てるの
尋ねて、きみがつぶやいたのは歌の言葉
だれの歌？　まなざしの先には夏の星
あの星と一緒に　私の言えなかった言葉も海に沈んで
今もずっと沖合の光　きみの言えなかった言葉と一緒に
今もずっと永遠の中

誰かの言葉を借りて悲しむのは簡単だと　人は言うけれど
きみの中にある草原に、風が吹く
いくつもの誰かの悲しみの言葉で
きみの草原が揺れて　きみは少し口をひらいて　黙った
きみは私を見ていた

CamScannerでスキャン

私はきみを見ていて
私たちを閉じ込める宝石があるなら
きっと二人で一つの石だ

私たちの石を誰も見つけないで
海は言葉を持たなくて　星も言葉を持たなくて
私たちも言葉を持たなくて
でもみんな、愛だとわかるから
だから誰も見つけないで

愛は、私たちだけの知る言葉　他の誰も知らなくていい
そのために、黙るの　そのために、歌の言葉を聞く
そのために星を見て、海を眺めている
きみの目の光は、いつからか、
私の命の光と、きみの命との結び目になっていた
いつでも私は、他の私をやめて
きみの瞳の光そのものになるよ
きみの愛そのものになる
きみの愛を永遠にする

曲先の冒険——赤いスイートピー論

細馬宏通

詞先は挑戦的、曲先は冒険的。

松本隆の詞はいつも実験的だけれど、詞先と曲先で少し様子が違う気がする。詞先の「木綿のハンカチーフ」の、幾度も往復する手紙のやりとりは、さあどうやってこれに曲をつけることができるかなと作曲家に挑むかのようだ。一方で、曲先の場合、詞には、通常では通らない言い回しをわざと通すような大胆さがある。普通はこんな風には言わないけれど、この曲に乗せてなら、言えてしまうんじゃないか。そんな冒険心が感じられる。

「赤いスイートピー」（作曲：呉田軽穂）は曲先の代表曲だ。誰もが知る名曲だけれど、この詞の日本語は、かなり冒険的だ。

「何故　知り合った日から半年過ぎても／あなたって手も握らない」。なんて不思議な言い回しだろう。と言っても多くの人はピンと来ないかもしれないので、ぐっとつづめて「何故握らない」と言えば、どうかしら？

「なぜ言わない？」「なぜ来ない？」という風に、「なぜ〜ない」という疑問文には、目下の者に向かって当然のことをしない理由を詰問するような、強い調子がある。いくら優柔不断な男が相手だからって、軍隊の上官と下官ならともかく、「何故〜手も握らない？」はないんじゃないか。

これを和らげる方法は、なくはない。語尾に「の」をつけて「何故〜握らないの？」。これなら、ただの詰問というよりはカジュアルでちょっとコケティッシュな誘いの否定疑問文になる。「あなたって手も握らないの」。

では、なぜ、詰問調に響きかねない「握らない」をあえてこの曲では使っているのか。

理由のひとつは、ある歌のことばをきくとき、次にどんなことばが来るかは、次のことばがくるまでは、しかとはわからない、ということだ。たとえば、「見えたんです」と歌われたとき、そ

CamScannerでスキャン

のことばがはたして「見えたんですよ」と締めくくられるのか、「見えたんですけど」なのか、はたまた「見えたんです、それで」と続くのかは、次をきくまでは定まらない。同じように、「あなたって手も握らない」が「あなたって手も握らないの」か、「あなたって手も握らないんですか」か、はたまた「あなたって手も握らない、馬鹿な」と続くのかも、次をきくまでは定まらない。裏を返せば、わたしたちは「あなたって手も握らない」まできいた聴き手は、さてこのフレーズはどうなるのか、このまま終わるのか、それとも何か付け加えることがあるのかとじりじりしているのであり、そのじりじりしている予感の中には「あなたって手も握らない「の」」も候補に入っている。

つまり、リアルタイムでこの曲をきいている最中は、「握らない」の続きはさまざまな可能性に向かって開かれており、「握らない」の時点では、まだ詰問ともコケティッシュな問いともつかないところに留まっている。

次に、歌詞のレベルとはまったく異なる理由について考えてみたい。ひとつはメロディの進み方について。「赤いスイートピー」は、たとえば「青い珊瑚礁」のような出だしから高い声で溌剌と歌い上げる構成とは全く進み方が異なっている。最初はゆったりとした中音域で揺れながらリラックスしたムードで進んだところに「何故」という疑問詞が打ち込まれ、もしやここから盛り上がるのか?と思わせてから、まさかの低音域、松田聖子の歌唱域の最下部の方を漂い始め、しかし疑問は保たれたままむくむくと上昇し、「手も握らない」の末尾では、それまでのメロディにはなかった高みまで到達する。つまり、「何故~握らない」の部分は、疑問形にのせて低音から高音まで、歌の感情がぐぐっと高まっていくしくみになっている。

さらに、このメロディの高まりに答えるかのような歌い方にも注目したい。

松田聖子の特徴の一つはヴィブラートにある。歌の最後、「スイートピー」の末尾がわかりやすい部分で、ここにはきいた瞬間、ああ松田聖子だなとわかるような力強いヴィブラートがかかっているのだけれど、じつはよくきくと、歌のあちこちに、もう少し控えめな、ナチュラル・ヴィブラートがかかっている。試みに最初の二行のヴィブラートがかかっている部分に傍線を引いていくと、こうなる。

春色の汽車に乗って海に連れて行ってよ
煙草の匂いのシャツにそっと寄りそうから

先ほどは、リラックスしたムード、と書いたのだけれど、そのリラックスの中でも「乗って」「シャツに」という、少しくメロディが上がるところ、そして「よ」「から」というフレーズの末尾に、薄くアンダーラインを引くようにヴィブラートがかかって、そこに語り手の気分の静かな高まりが感じられる。

ちなみに、韻に限らず、文法やメロディ、あるいは歌唱域のレ

ベルで、詩の離れた部分に同じ形が表れることを「等価性」と呼ぶのだけれど、等価性のある部分には何らかの意味の連関が生じると言われている(1)。この場合だと、「乗って」と「シャツに」にはメロディの上でもヴィブラートの上でも等価性があるので、この二つには何か不思議な連関が感じられる。シャツに乗る感じ。もともと「乗って」いたのは「汽車」だったはずなのに、いまやその汽車のシャの音はシャツのシャの音に乗り移って、乗っているのは汽車なのかシャツなのか、はたまた松田聖子の「シャ」という発音の居心地のよさに乗っているのかわからないくなる。そういうおもしろさが、この二行にはある。

話を戻すと、最初の二行のところどころにかかるナチュラル・ヴィブラートは、次の二行でもこんな風にかかっている。

何故　知り合った日から半年過ぎても
あなたって手も握らない
（傍点は強いヴィブラート）

当時のプロデューサー・若松宗雄によれば、「半年」の部分は、譜面では「はーんとーし」だったのを松田聖子が「はんとーし」と歌ってそれが採用されたのだそうだ(2)。よく聴くと、じつはこの「はんとーし」と歌い直された部分には、うっすらヴィブラートがかかっていて、それがこの低音部にどこかざわめく感情が感じられる原因になっている。松田聖子の創意の表れと言えるだろう。

そして、これらのナチュラル・ヴィブラートの果てに、問題の「手も握らない」が来るのだが、ここには、松本さんの詞の巧みさが表れている。「握らない」の「い」には「ドレー」という上昇する二つの音符が割り当てられているのだ。二つの音符があるのだから、「ドレー」に「いの」を割り当ててもよかったところだが、そうはしなかった。その結果、口を横に引き緊張した「い」の音は、より緩やかな「の」へと解決しないまま、感情の高まりが来る。そして、松田聖子はこの部分にさらに創意を込めた。二つの音程をスラーでつなぐ代わりに、最初の「い」のあと微かに喉を絞めて、もう一度「い」を歌い直し、そこに強いヴィブラートをかけているのだ。二つの「い」が分断されるおかげで、ここには、嗚咽によって声が微かに途切れたかのような、劇的な効果が生まれる。

さあ、もうここまで歌い手が高ぶってくると、聴き手としては「握らない」なの、「握らないの」なの、はたまた「握らない、いいかげんにして」なのですかと、歌い手の感情の行方を案じていやが上にも緊張は高まるのだが、そこに突然「I will follow you」と思いがけない続きが来る。ここで聴き手は、歌い手の突然の純情に完全にやられてしまう。直前のことばは「握らない?」と詰問で終わることと、それは「I will follow you」というメッセージへと続くのだということが、同時に明らかにされる。詰めていたかと思えば follow you だったのか。「何故〜握らない」という不

思議な語法は、この「I will follow you」という告白を生むための感情の高鳴りだったのか。
　そしてこの、詰め寄ることがついていくことへと裏返る感情の劇を体験したあとでは、もはや「何故、〜握らない」という語法が、不自然だとはまるで思えなくなる。これが、松本さんの冒険によってもたらされたことだ。

＊＊＊

　ところで、この広く知られた名曲を聴きながら、人は「心に春が来た日は　赤いスイートピー」という最後のことばを、どんな風に聞いているだろうか。一番と二番は問題ない。「心の岸辺に咲いた　赤いスイートピー」なのだから、咲いたのがスイートピーなのだし、「線路の脇のつぼみは　赤いスイートピー」なのだから、つぼみがスイートピーだ。でも、「心に春が来た日は　赤いスイートピー」とはどういうことだろう。
　もしかしたら、「心に春が来た日は　赤いスイートピー（がよく似合う）」「心に春が来た日は　赤いスイートピー（が心の岸辺に咲く）」といった風に、ことばを足して解釈している人もいるかもしれない。あるいは、この歌ののちに流行った「サラダ記念日」のように「心に春が来た日は　赤いスイートピー（の日）」と解釈することも、できなくはない。
　もちろん、正解など決めようがないのだけれど、わたしは、そのまま「心に春が来た日＝赤いスイートピー」と聞いている。松本隆の詞では、季節や月日がまるで生き物のように扱われたり、触れることのできる何かになっていることがしばしばある。「夏はいつのまにか翼をたたんだけれど」（「夏色のおもいで」）「ふたりの秋が遠ざかる」（「てぃーんずぶるーす」）「行き先さえ無い明日に飛び乗ったの」（「さらばシベリア鉄道」）。「September」で「あなた」が「秋」に変わったように、あるいは「九月」が「さよならの国」になったように、「心に春が来た日」が、「赤いスイートピー」へと結晶してもいいのではないか。「握らない」という感情が「I will follow you」にふいに結晶するように。

註

（1）ローマン・ヤコブソンは、詩において等価性が意味連関を生み出すはたらきのことを「詩的機能」と呼んだ。Jakobson, Roman. 1960. Closing statement: *Linguistics and Poetics*. In Thomas Sebeok (ed.), *Style in language*. 350–377. Cambridge: MIT Press.
（2）「松田聖子の80年代伝説 Vol.7 キャンディボイスで80年代の夏をPOPイエローに染めた5thアルバム『Pineapple』」https://ginzamag.com/categories/column/202573（二〇二五年八月一七日閲覧）

（ほそま　ひろみち・行動学者）

脱政治〈色〉の少年少女——松田聖子に宛てた詞をめぐって

星川彩

序

「八〇年安保」という言葉がある。作家の橋本治とコラムニストの中森明夫によって提示されたこの言葉は、五〇年代後半および六〇年代後半に生じた日米新安全保障条約締結への反対運動、六〇／七〇年安保をもじった一種の言葉遊びであり、七〇年代初頭から八〇年代初頭におけるサブカルチャーの隆盛を意味するワードとして、今日では広く知られている……というわけではない(1)。しかし六〇年代後半の政治闘争とそれらを取り巻く文化実践に対し、それなりに強い関心を抱いてきた筆者にとっての八〇年安保は、なんとなく胡散臭く、軽薄なものであったことをここで告白しておかねばならない。というのも、この言葉は六〇年代的カウンターカルチャーに対するアンチとしてのサブカルチャーの存在を逆説的に示し、八〇年代を「脱政治化」の時代、あるいは「政治の季節」の終焉として位置づける文脈において、それなりに機能したと思われるからである。この八〇年安保を「幸福な季節」として位置づけた浅羽通明は「正義も真理も大芸術も滅び、世の中は、面白いもの、かっこいいもの、きれいなもの、笑えるもの、ヒョーキンなものを中心に回るしかない」［浅羽 1991:74］と評している。

副次的な文化実践の数々を連想させるサブカルチャーという言葉は、必然的に「メイン」の地平におけるカルチャーを想起させるが、「主流」を占める文化の存在が見えにくくなって久しい今日、メイン／サブの二項対立的な図式はほぼ解体されたと言っていいだろう。しかしながら八〇年代においては、メインカルチャーの象徴と言っても過言ではない歌い手がたしかに存在した——それが松田聖子である。彼女は一九八〇年にデビューして以来、国内のアイドルシーンにおいて第一線での活躍を続けており

CamScannerでスキャン

近年では「シティポップ」「昭和歌謡」と称される領域での再評価も記憶に新しい。

八〇年代の松田聖子の楽曲を手がけたのは、松任谷由実（呉田軽穂）、大瀧詠一、細野晴臣、財津和夫といった、いわゆる「ニューミュージック」系のミュージシャンたちであるが、このゆるやかな名称をまとった音楽は、いわば六〇年代後半から七〇年代前半に流行したフォークソングに対する批判的応答であった。かつて吉田拓郎が、六〇年代後半のフォークソングと自らの楽曲のあいだに存在する隔たりを「わたしたちの歌からわたしの歌へ」と象徴的に示したように［田家 2011: 44］、ニューミュージック系ミュージシャンたちは英米圏産サウンドへの賛美を旗印として、七〇年安保的な政治スタンスからは明確に距離を取り、音楽を個人的な領域へ押し進めていった。これは八〇年代を「脱政治化」の次元に還元する言説と、明らかに響き合っている。その点において、ちょうどニューミュージックとアイドルの交差点に位置する松田聖子の存在を、「脱政治化」のモードを体現した象徴的な歌い手のひとりとして見做すことも可能だろう。この時代に「幸福」を見出した浅羽が、同時代を「ニューミュージック的なやさしさの季節」［浅羽 1991: 73］と評したことは偶然ではあるまい。

脱政治〈色〉の歌詞世界

八〇年代にリリースされた楽曲の歌詞のほとんどを手がけた松本隆もまた、先述したような批判的応答のなかで詞作を展開した人物である。実際のところ、彼は自身が「社会的」であることを認識しながらも「政治的であることは拒否していた」［松本 2017:286］と公言している。だが松本が松田聖子に提供した詞について考えるとき、松田がしばしば「ぶりっ子」という概念を通して、過度にジェンダー化された存在として語られてきたことを見落とすべきではないだろう。《白いパラソル》にはじまり《赤いスイートピー》や《ピンクのモーツァルト》、《蒼いフォトグラフ》、そして《瑠璃色の地球》……松田を色鮮やかな理想郷のいち住人として描く松本の歌詞は、完璧な少女身体を彼女が獲得する／させられる過程において、重要な役割を果たしていたことは間違いないからだ。つまり「政治的であること」を拒否するというスタンスによって描き出された脱政治〈色〉の歌詞世界は、皮肉にも「性」をめぐるポリティカルな領野に松田聖子を投げ込んだのである。

歌詞というパレットに出された絵の具としての〈色〉と、松本隆がまなざす対象の性質や傾向がもつ〈色〉。本稿では、松本隆が松田聖子に宛てたいくつかの詞を、クロス＝ジェンダード・パフォーマンス（cross-gendered performance＝CGP）という分析的枠組みを参照しながら検討し、彼が描き出した脱政治〈色〉の歌詞世界が新たなジェンダー表象に寄与したことを指摘したい。CGPについてはのちほど詳述するとして、ひとまずここでは松本の詞において「自らの恋愛関係を達観し、セクシュアリティの面において主導権を握る少女（＝松田聖子）」と「不器用な少年」という図

CamScannerでスキャン

式が特徴的とされてきたことを確認しておこう。この図式は、松本が七〇年代を通じて、歌詞世界における「虚構としての男性像」の描写に苦心していたことが強く関係している。松本は次のように語る。

〔引用者註：七〇年代初頭から中盤にかけて〕歌謡曲の世界の女性は不幸を背負い、男性の場合、西城秀樹の『激しい恋』〔一九七四年〕のような「俺についてこい」というタイプの、強くてカッコいい男が前提にあった〔中略〕ぼくはそういう男性像とはなかなか折り合いがつけられなかった〔中略〕歌謡曲の世界に存在している「彼」をいったんゼロに戻して、そこにリアルな影をつけたいと思った。それは、僕なりの既存の歌謡曲への挑戦だったのだと思う。

〔藤田 2021: 136-137〕

これを七〇年代的において覇権的だった男性性（hegemonic masculinity）への挑戦と見ることは容易いだろう。松本の「男と女は同じ生き物だし、僕は割と男女同権が好き」〔田家 2021: 265〕という発言からも推察できるように、これまで松本の詞は「女性」「男性」をめぐる同時代的な規範のコードからの逸脱として読解されてきた——だがそれはまだ描き込み可能な余白をもつ存在としての少年少女を、松本がカンバスとして選び続けてきたことにも起因している。

後述のとおり、松本が作詞を手掛けた『風立ちぬ』から『Citron』までの歌詞のほとんどは、少女の一人称視点からの情景・心理描写が主であり、恋愛関係にあるはずの少年は、いわば少女の目に映る情景の一部として後景化させられている。田中東子が指摘するように、「少女」という概念は特定の年齢層の女性を指すだけでなく「第二波フェミニズムによって普遍化されてしまったカテゴリーには収まりきれない経験や欲望を語るための空間」であると同時に「女性たちが自分達自身の問題について思考し、発言し、生活していくときの大切な支え」となってきた〔田中 2012: 61〕。ゆえに「少女」の描写に徹底した松本の詞は、女性たちが自らの欲望に向き合うときの重要な指標となっただろう。結論をやや先取りしてしまうならば、この「少女の一人称視点」と「後景化された少年」によって達成された同時代的な規範からの逸脱こそ、松本が構築した新たなジェンダー表象に他ならないのではないか、というのが筆者の見立てである。

六〇／七〇年的な大文字の「政治」を意識的に避けようとする松本のスタンスによって描かれた歌詞世界は、同時代的なジェンダー表象の規範をゆるやかに問い直す場であった。と同時に、松本の詞に登場する少年少女はどこか「生々しさ」を欠いた存在であり、彼女ら／彼らはその鮮やかな歌詞世界に最適な、〈脱色〉された身体を与えられていたこともたしかだ——そのため以下ではまず、既存の歌謡曲において慣例化していた女性像／男性像をめぐる過去の議論を概観し、松本が一度空洞化するプロセスに注目し、彼の歌詞を

CamScannerでスキャン

　とはいえ、「政治的であること」を拒否する松本のスタンスが、かえって松田聖子をめぐる先鋭的なジェンダー表象に寄与した、という議論はとりたてて目新しいものではない。たとえば音楽評論家の田家秀樹は、松田の存在について「山口百恵が男性と「張り合う」ことでアイドルを脱したのは１８０度違う」と評し、松田の楽曲を「「主体性」を持った女の子の歌」「恋人に対して要求できる女の子の歌」と位置付けている［田家 2021: 256］。近年では音楽メディアのRe:minderが、松本隆の作詞家生活五〇周年を記念して松田聖子の楽曲にまつわるコラムを多数掲載し、そこで松田の楽曲に登場する少女は「自分の意志をもって行動する」「恋愛に対して積極的」「男勝り」としばしば形容されている(2)。松田聖子の楽曲の歌詞をめぐるこのような言説は、どうやら音楽評論の場においてそれなりに定着しているようだ。

　そのような側面にいちはやく注目し「ノン・ポリティカルな態度を徹底させるとそこには逆に最も先鋭的なポリティカルな態度が出来上がるという実例」［小倉 2012: 221］を見たのが、一九八九年に『松田聖子論』を刊行した小倉千加子である。小倉は松本隆を「聖子をして聖子たらしめた人物」と評し、歌詞のテクスト的な読解を通じて、松本の歌詞には〈風のある風景〉〈色彩の氾濫〉〈どこにもない場所〉〈気の弱い彼〉〈ママへの裏切り〉という五つの特徴があることを指摘した［ibid:132-135］。

　この五つの特徴においてとりわけ興味深いのは〈気の弱い彼〉を論じた箇所である。小倉は「男性のサディスティックな性的欲望と、それと対をなす女性のマゾヒズム、そして両者の支配―従属関係を見えなくさせるための、女性側からの関係の合理化」を「山口百恵的なエロティシズム」と位置づけ、松田聖子をその対極的な存在として分析し「セクシュアリティの次元で、リーダーシップをとるのは、常に聖子」であることを強調している［ibid: 170-171］(3)。その具体的な例として提示された歌詞の一部を見てみよう。

海沿いのカーブで　走り過ぎる車数えた
キスしてもいいのよ　黙ってるとこわれそうなの

《渚のバルコニー》

真面目にキスしていいの?なんて
ムードを知らない人　ah…あせるわ
(中略)
私のことを口説きたいなら三日月の夜

《秘密の花園》

前者《渚のバルコニー》は、引用した箇所のほかに「ジーンズを濡らして泳ぐあなた　あきれて見てる　馬鹿ね呼んでも無駄よ　水着持ってない」とやや呆れ気味なニュアンスが印象的であるが、この楽曲では「あなた」に対する少女の眼差しと、彼女らを取り

CamScannerでスキャン

巻く色鮮やかな風景の数々が強調され、その目線にはどこか余裕すら感じられる。ここでの恋愛関係の主導権を握るのは、やはり少女なのだ。また《秘密の花園》では、少年が「ムードを知らない人」として描かれる一方、「私」を口説く魂胆も見透かしてしまう一枚上手な少女像が強調されている。このような〈気の弱い彼〉の描写は、従来の歌謡曲にしばしば登場する男性像——強く、率先して女性をリードするようなヒロイズムの主体としての男性——に対し、松本が抱いていた違和感へのひとつの解答であろう。小倉はここに「女の子の新しいセクシュアリティのコード（規則）を作り出す作業」[ibid: 171] を見ており、松本の描く少年像に対して「たまたま男に生まれ落ちてしまったけれど、自分が演じなければならない「男」という記号に、何か居心地の悪いもの、恥ずかしいものを感じている純な少年だけが聖子のパートナーたりえる」[ibid: 173] と論じている。

ジェンダー論およびポピュラー音楽を専門とする中條千晴は、日本のポピュラー音楽、とりわけ恋愛をモチーフとした楽曲において「愛、性、生殖が、結婚を媒介することにより三位一体となることを善しとするロマンティック・ラブ・イデオロギーが台頭した七〇年代」と「性や官能的な恋愛表象が増え、恋愛の自由化が進み「解消しない恋愛関係」が支配的にな」った八〇年代、という変化を指摘している [中條 2019: 182]。つまり小倉が「山口百恵から松田聖子へ」という流れのなかに見出したのは、「性愛」のコードに支配された〈女〉の物語から、自らの身体と欲望を遊戯的に操作しうる〈少女〉の台頭、という図式なのである。

交差するジェンダー——〈クロス＝ジェンダード・パフォーマンス〉

このように松田聖子の多数の楽曲に「自らの身体と欲望を遊戯的に操作しうる少女」の姿を見る分析は多く存在するが、本稿では松本隆の歌詞の多くが少女の一人称視点であることに注目し、その徹底した少女視点が松本の「既存の歌謡曲への挑戦」の一側面であったことを指摘したい。

その際に参照しておきたいのが、クロス＝ジェンダード・パフォーマンス（cross-gendered performance、以下CGP）という概念である。CGPとは端的にいえば「歌のシナリオである歌詞のジェンダーと歌い手のジェンダーが一致していない歌唱のこと」[中河 1999: 239] である。「男性視点で書かれた歌詞の楽曲を女性歌手が歌う」などはその代表的な例であり、二〇〇〇年代に流行したAKB48の楽曲において「僕」という一人称が濫用されていたことを想起する者も多いかもしれない(4)。CGPは演歌をはじめとする日本のポピュラー音楽の特徴的な描写のひとつであり、その議論は昨今、国内の音楽におけるジェンダー表象を検討する際の重要な参照点になりつつある [増田 2023、Drexler 2024 ほか]。

CGPの代表的な論者である中河伸俊は、ジェンダー化されているのは歌詞ではなく、むしろ「歌手および登場人物の自己（自我 self）」であると指摘し、社会学者のゴフマンの議論を参照しながら（1）個人（person）―（2）演者（performer）―（3）登場人

CamScannerでスキャン

物（あるいは役割 character）の三層構造がパフォーマンスの主体「その人」の自己に大きく関与することを強調している［中河 1999: 239］。とりわけ興味深いのは、中河がCGPの基盤にジェンダー規範のステレオタイプを見ていることである。

> 再確認をすると［中略］登場人物やナレーターの言語的・状況的な特徴から女うた／男うたを同定し、それと演者のジェンダーが一致しない場合をCGPとみなす。ただし、そうしたことばや状況設定の指標は、そもそもそれが単純で常識的な女／男の二分法を前提にしているところからして規範的、イデオロギー的であり、日常的なことば使いやふるまいの諸特徴をステレオタイプ化し誇張したものなのだと考えたほうがいい。
> ［ibid: 247］

つまりCGPは、女性／男性をめぐる規範的表現が存在するからこそ成立するのだ。近年のアイドル楽曲におけるCGPを分析した増田聡もまた、CGPを「日本社会の保守的なジェンダー構造に基盤を持つ文化現象」と捉えており、その基盤に存在するジェンダー規範を強調している［増田 2023］。

このような規範を踏襲しつつ、CGPは一九六〇年から七五年にかけて黄金期を迎える。中河は「曲数でもヒットという面からも、CGPがもっとも栄えた時代」［中河 1999: 252］としてこの時代に注目し、同時代が「いわゆる演歌（艶歌）というジャンル分けのカテゴリーが成立した時期」であることを指摘している。先述したような女／男の二分法に基づいた規範的なジェンダー観に基づき、この時期のCGPは男の「道」（評価される生き方）と、受動的なスタンスの恋心／失恋がしばしば描かれたと中河は述べる。そしてこのようなCGPが前提とするジェンダー規範こそが、松本が七〇年代を通じて疑念を感じ続けてきた女性／男性像の生みの親だったのである。

「少女の一人称視点」という戦略

松本隆の詞作に視点を戻そう。改めて松本隆の詞を眺めてみると、彼の詞にはほとんどCGP的な表現が登場しないことがわかる。管見の限りでは一九八六年にリリースされた『SUPREME』に収録されている《マリオネットの涙》を除き、彼の詞は徹底して「少女の一人称視点」によって描かれている。まずは松本が松田の作詞を本格的に担当することになった四枚目のオリジナルアルバム『風立ちぬ』の収録曲を見てみよう。

> フリルの飾りの　コートを着てたら
> メルヘンの中の　アリスだと笑う
> Ah 馬鹿にすれば　許さないわ　ホ・ン・ト
> もうじき I love you
> 黙りこくってたら　退屈な女の子だって言われそう
>
> 《冬の妖精》

丘から見た町は銀河　あなたの煙草が眼にしみるわ
《一千一秒物語》

振り向けば色づく草原　一人で生きてゆけそうね
首に巻く赤いバンダナ　もう泣くなよとあなたがくれた
《風立ちぬ》

まず右で引用した詞においては「許さないわ」「眼にしみるわ」「生きてゆけそうね」といった終助詞によって、楽曲の一人称を担う人物と松田のジェンダーが意図的に重ね合わせられている——これは松本が手がけた松田聖子の楽曲のほとんどに指摘できることだ。松本の詞では人称代名詞が省略されることも多いが、そのかわりに「わ」「ね」「の」「のよ」といった終助詞が効果的に使用されることで、松田は「少女」ジェンダー化された存在として歌詞世界の中に再度立ち現れてくるのである。加えて「メルヘンの中のアリスだと笑う」「退屈な女の子だって言われそう」「もう泣くなよとあなたがくれた」という箇所はおそらく恋愛関係にある／発展しうる関係性の他者の言葉をなぞらえた表現であるが、松田はこの「彼」のセリフと思しき箇所をことさら演じ分けることなく、あくまで「少女の一人称視点」の語りの延長として歌いこなしている点も興味深い。また《冬の妖精》では恋愛関係にある／発展しうる関係性の他者を形容する表現がいくつか登場し「あやふやな人（《白いパラソル》）」「気を揉ませて手を焼かせるあなた（《冬の妖精》）」「知っててあなたはわざと怖がらせる悪い人（《雨のパレード》）」といったように、いずれも「やや呆れ気味に見つめる視線のなかに〈彼〉への愛しさを滲ませる」という表現が採用されている。

このような傾向は、八〇年代における松田の楽曲において概ね変化せずに引き継がれていくのだが、松本の「少女の一人称視点」の語りは一九八三年の『ユートピア』を契機として、性愛に対してよりアグレッシブな方向へと変化し、〈彼〉に対する視線もやや先鋭化の兆しを見せる。

あなたの話し方　哲学の先生みたいね
単語が意味不明　辞書がなきゃデートも出来ない
（中略）
あなたを変えたいの　すこしずつ私の好みに
デートのスケジュール　この次は私にまかせて
《ハートをRock》（『ユートピア』）

どこがいいのと言われるけど
流行遅れのジャケット着てても　男の人はそれでいいの
スレスレのミニで　電波送っても
岩のように動かないわ　作戦を変えなくちゃ
《BITTER SWEET LOLLIPOPS》（『Canary』）

両者は「少女の一人称視点」から描かれている点においては共通しているものの、そのふるまいや態度には明確な変化が現れている。まず《ハートをRock》では、達観した視点から〈彼〉に抱く愛しさを印象的に描きながら「哲学の先生みたい」と形容される〈彼〉に対し「あなたを変えたいの　すこしずつ私の好みに」と自らの願望を相手に投影し、変容させようとする態度も明確に示されている。また《BITTER SWEET LOLLIPOPS》の〈彼〉は「流行遅れのジャケット」を身にまとう無頓着さを強調される一方で、少女はそれを批判するのではなく「男の人はそれでいい」と受容する姿勢を見せる。加えて「流行遅れのジャケット」と対比的に描写される「スレスレのミニ」は、少女の性的なアピールをめぐる戦略的自己演出の描写であるという点において、少女側が恋愛の主導権を握っていることが直接的に描写されている――このように松本は徹底した「少女の一人称視点」からの情景描写と心理描写によって、〈彼〉を少女の目に映る情景の一部として後景化し、少女をめぐる新たなジェンダー描写を定着させたのである。

結論にかえて――脱政治〈色〉化のジェンダー表象

本稿では、松本隆が松田聖子に宛てた詞を「クロス＝ジェンダード・パフォーマンス（CGP）」の議論を参照しつつ分析し、「政治的であること」に対する拒否というスタンスから構築された脱政治〈色〉化の歌詞世界が、新たなジェンダー表象を打ち出した点を指摘した。とはいえ最後に指摘しておきたいのは、松本の詞が徹底する「少女の一人称視点」は内面的な語りに終始しており、歌詞世界における少女のふるまいは結局のところ、そこに最適化された身体の領域からはみ出ることはない、という点である。その一例として、松田の代表曲としても名高い《赤いスイートピー》を聴いてみよう。

I will follow you あなたについてゆきたい
I will follow you ちょっぴり気が弱いけど
素敵な人だから
心の岸辺に咲いた　赤いスイートピー

《赤いスイートピー》

この楽曲には〈気の弱い彼〉とそれをやや不満げに俯瞰する少女、というお決まりの構図が採用されているものの、少女が〈彼〉に向けたふたつの疑問――「何故知り合った日から半年過ぎてもあなたって手も握らない」「何故あなたが時計をチラッと見るたび　泣きそうな気分になるの？」――は、あくまで少女の内面的な心情の吐露というかたちをとる。そしてその心の高ぶりは「心の岸辺に咲いた　赤いスイートピー」として――つまり少女の内側に秘められた出来事として、「美しく」昇華させられるのだ。また一九八七年に発売された『Strawberry Time』に収録されている《妖しいニュアンス》は、松本の詞の中でもひときわラディカ

CamScannerでスキャン

ルな語り口で展開される楽曲であるが、この楽曲は使い古された規範に囚われた男性／先駆的かつ前進的な女性、という二項対立を打ち立てつつも、彼女の先駆性は不完全な〈彼〉のまとう「かわいさ」というロマンスの次元に還元されてしまう。

美術館でえらそうに批評　女はみな愚かと信じこんでる
拒絶されることが　怖い　それで好きと言えないのね
そんなとこかわいい
（中略）
女はどう生きるべきかって　その考え100年古い
今時まだ黙って従う　そんな人がいるって幻想じゃない
私おしとやかな振りでついていくけど　歩く道は自分で選んでる
《妖しいニュアンス》

松本が松田聖子に宛てた詞は、いずれも絵画作品のように色鮮やかである。松本が「歌詞」というパレットに散りばめた色鮮やかさは、一九八〇年代という「幸福な季節」に潜むジェンダー規範のゆらぎを反射させながら、独特の光を放っていたように思える。彼が採用した「少女の一人称視点」という戦略は、従来の歌謡曲における性別役割の固定化へのひそやかな異議申し立てとして、かなりの成功を収めたと見ていいだろう。だがその「成功」において、主導権を握った少女たちが棲んでいた装飾世界——そのきらめきのなかで零れ落ちたものにも目を向けること。これこそが今日の我々に託された鑑賞法のひとつであるように、私には思えてならない。

註

（1）　八〇年代安保の系譜については［外山 2018］を参照のこと。外山は「本来は〝68年〟の理論化であるはずのポストモダン思想は、サブカルチャーに耽溺して政治を忌避する八〇年前後の若者たちの振る舞いを正当化する言説として受容され」［外山 2018: 30］たことを指摘している。

（2）　「特集　松本隆×松田聖子」［https://reminder.top/monthly-202107-takashi-seiko/、2025/07/28 閲覧］参照。とりわけこの特集においてピックアップされた「松田聖子「天国のキッス」松本隆が描いた自分の意志と感情に素直な〝女の子のリアル〟」や「対談企画：平成生まれと昭和生まれ、松田聖子の歌に出てくる男の子、女の子」等の記事において、松田聖子の楽曲に登場する少女は「恋愛に対して積極的であり、かつ意志ある主体」として捉えられている。

（3）　本稿が参照した議論、とりわけ小倉の『松田聖子論』において、山口百恵は松田聖子に対して受動的でセクシュアルな存在として位置付けられるケースが散見されるが、本稿は必ずしもこの立場をとるものではない。たしかに山口百恵の楽曲をはじめとする七〇年代に流行した国内のポピュラー音楽のジェンダー表象は、本文中で述べたように能動的な男性／受動的な女性という構図を踏襲したものが多い。しかしながらその構図を踏襲しながらも、揺さぶられ／変容させられたジェンダー規範が多く存在する。詳しくは［舌津 2022］を参照のこと。

（4）　増田は近年のアイドル楽曲に散見される「僕」という一人称につ

CamScannerでスキャン

いて「女性アイドルグループが歌詞中の一人称として多用するようになった「僕」は、すでにCGPとしての意味作用よりも、むしろファンたちが自身の心情を投影する主語として機能している」と述べ「その主語は歌う彼女たちというよりもむしろ、アイドルを応援するファン共同体それ自体を指すものとなる［中略］奇しくもその構図は60年代のフォークソングの上演構造とよく似ている」とCGPの時代的変化に注目する必要性を強調している。

参考文献

浅羽通明『天使の王国 「おたく」の倫理のために』、JICC出版局、一九九一年。

中條千晴「二一世紀のラブソング 現代日本ポップソングの恋愛表象についての一考察」、『現代思想』四九巻一〇号、一八二―一九三頁、二〇二一年。

Drexler, Anita "Gender playground or emancipated emotions?: Strategies of cross-gendered performance by male-presenting, New Music-affiliated singer-songwriters"『阪大音楽学報』第二〇号、九一―一一八頁、二〇二四年。

藤田久美子『松本隆のことばの力』、集英社インターナショナル、二〇二一年。

松本隆『松本隆対談集 風待茶房 1971-2004』、立東舎、二〇一七年。

増田聡「女性アイドルはなぜ「僕」と歌う？ 日本語が生む「ジェンダー交差」」、［https://digital.asahi.com/articles/ASR3F43DZR3FUCVL002.html、2025/07/28 閲覧］、二〇二三年。

中河伸俊「転身歌唱の近代 流行歌のクロス＝ジェンダード・パフォーマンスを考える」、北川純子編『鳴り響く〈性〉 日本のポピュラー音楽とジェンダー』、二三七―二七〇頁、一九九九年。

小倉千加子『増補版 松田聖子論』、朝日新聞出版、二〇一二年。

田家秀樹『70年代ノート 時代と音楽、あの頃の僕ら』、毎日新聞社、二〇一一年。

田家秀樹『風街とデラシネ 作詞家・松本隆の50年』、KADOKAWA、二〇二一年。

外山恒一『改訂版 全共闘以後』、イースト・プレス、二〇一八年。

田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学 第三波フェミニズムの視点から』、世界思想社、二〇一二年。

舌津智之『どうにもとまらない歌謡曲 七〇年代のジェンダー』、ちくま文庫、二〇二二年。

（ほしかわ あや・ポピュラー音楽研究／シンガーソングライター）

総特集◎松本隆

アンケート
わたしと松本隆

質問
Q1. 松本隆さんに関するあなたの思い出、エピソードをお聞かせください。
Q2. 松本隆さんの書いた歌詞で好きな一節と、その理由を教えてください。
Q3. 最後に、松本隆さんへのメッセージをお願いします。

斉藤由貴

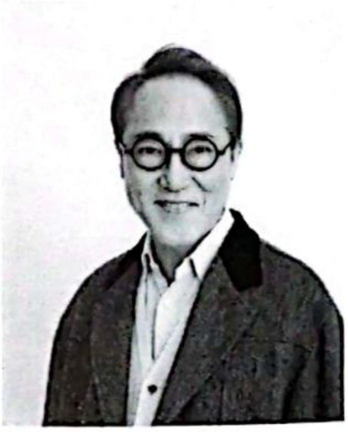
1. 最近の話ですが、私のクリスマスか何かのライブに誘ったら、「その日髪を切る予約があるんだよね」と断られました。

2. 「青空のかけら　グラスへと浮かべ　ひと息に飲めば　真夏がしみてくる」
沢山ある中で、「青空のかけら」という、松本隆さんが私に書いてくださった曲です。
私の曲の中で、唯一オリコン一位になった曲ですね笑。
夏っぽいので、ビジュアルが立ち上がる、ウキウキするようなポップさのある歌詞が好きです。

3. 松本さんがドラムを叩く時の話ですが、あんなに無表情につまらなそうーにしてるドラマーを見たことがありません。
そこがもう少し取り上げられても良いのではといつも思います。

（さいとう　ゆき・俳優・歌手）

佐野史郎



1. 1971年、中津川フォークジャンボリーでの、はっぴいえんどの演奏に打ちのめされたのが虜になったきっかけでした。心象風景や情景を綴った歌詞に対して、とてつもなく熱いドラミングを繰り広げる松本さんの姿に釘付けでした。
最初の散文詩集「風のくわるてつと」をいつも携えていました。

2. やはり、最初に聴いた70年の中津川フォークジャンボリーの実況録音盤の「12月の雨の日」の中の一節、「流れる人並みを ぼくはみてる」です。
その言葉と歌声が、ライブ演奏のうねるようなドライブ感と相反し、その突き放した距離感と相まって、当時15歳だった僕の体に突き刺さったのでした。

3. 松本さんが敬愛していた詩人の渡辺武信さんなど、松本さんは現代詩の世界へと導いてくださった水先案内人でもありました。後に師として俳優修行を仰いだ、唐十郎さんとの出会いも、実は『ゆでめん』の歌詞カードの裏に記されていた「下記の方々の多大なる御援助に深く感謝したい」のクレジットに唐さんの名前が載っていたことで、少なからず影響を受け、唐十郎の著述に目が留まるようになり、状況劇場の紅テントの門戸を叩いたことが私の運命の岐路でした。深く感謝申し上げます。
で、また、美味しいご飯食べながら、よもやま話をば、是非。

（さの　しろう・俳優）

インタビュー

驚きの死生観

クミコ

Kumiko

聞き手　西村紗知

Takashi Matsumoto

EUREKA
Poetry and Criticism

―― 今回の特集は松本隆さんの作詞家デビュー五五周年にあわせてということで、メインは松本さんとクミコさんとのお仕事のお話になりますが、やはり『AURA』（二〇〇〇）『デラシネ déraciné』（二〇一七）という二枚のアルバムは松本さんの仕事の中でも特別なものとして位置づけられるということ、それを伝えるためにも、それ以前のクミコさんのキャリアにも遡って伺っていきたいです。

まずは、クミコさんの歌のルーツについてお聞かせください。以前、若い頃に劇団俳優座の『森は生きている』を見て、それがすごく印象に残って、そういうことをやってみたいと思ったことがあるとおっしゃっていましたね。

クミコ　昔はNHKで土曜日の午後ぐらいに、いろんなジャンルの舞台が中継録画で放送されていたんです。ちょうどその頃私は父の転勤の都合で静岡におりまして、文化的なものが周りに何もない農村地帯で、唯一の文化的な楽しみがそれしかありませんでした。その番組で重鎮の岩崎加根子さんが主役をやっていらっしゃったのが『森は生きている』だと知って。

―― その後、演劇を始められるのは早稲田にいらっしゃった頃ですね。

クミコ　そうですね。学生劇団ですよね。つかこうへいさんが「暫（しばらく）」という名前で劇団の旗揚げをしていた時代です。タテカンに「暫」という文字がたくさん並んでいまして、私はそれまで『森は生きている』が芝居だと思っていたから「なんだこれは」と衝撃を受けました（笑）。アングラというものを全然知らなくて、ちょっと間違っちゃったなという感じでしたね。赤テントとか黒テントとかが幅を利かせていました。

―― 今はシャンソンの方をメインで活動を続けられているかと思いますが、「銀巴里」にお師匠さんの名前を書かずに入ったという異端児的なエピソードも伺いました。

クミコ　とにかく、隙間を狙っているわけではないのに、隙間で生きてきてしまった人生でした。大学でも結局自分の居場所が分からないまま、というのは抽象的な話ではなく、本当に最後まで自分のクラスが分からないまま卒業式まで行きました（笑）。そのくらい、常にはぐれた感じでいることに慣れてしまって、居場所がどうも定まらないなと思っていました。芝居をやりたくて大学に入ったのに、女の人が平気で裸になるような感じのものばかりで、私が想像していた芝居はもうすでになく。不条理劇団みたいなところにも行きましたが、それも何か違うなと。それで歌をやろうと思ったのですが、もう二〇歳を過ぎた女の人がどうやって歌っていくのだろうと思って、カルチャーセンターみたいなところでシャンソン・カンツォーネ教室というのがあるのを知り、よくわからないけれど、ここへ行ったらきっと歌を教えてくれそうだなと習い始めました。

―― 二〇歳を過ぎて、初めてお師匠さんからちゃんと習うみたいなことをしたんですね。

クミコ　ちゃんと習うというか、そうこうしているうちに卒業も来ちゃったし、就職活動も何もしていないし、どうしようかな

と思った時に、大学の大隈さんの像の下で友達と会って、誘われてバンドに入ったんです。ピアノとして入ったのですが、私を誘ってくれたボーカルの友達がとんずらして、私がボーカルを兼ねることになった。そのちょっとジャズっぽい曲をやるフォービート系のバンドで、ヤマハのポプコン（ヤマハポピュラーソングコンテスト）から世界歌謡祭まで行くことができた。ところが入賞はできなかったので、結局はやることがなくなって、人生浪人が早くも始まりました。私はそのバンドで曲を書いていた友達と結婚して、二死満塁ホームランを狙おうという人生目標を決めたんです。でも、二死満塁でも一発出ればということでオーディションを受け、「銀巴里」とジャズのお店の二つに応募して受かった方に行こうと楽天的に考え、たまたま「銀巴里」に受かりました。ただその時にはシャンソンというものがよくわからなかった。カルチャーセンターに行っても、シャンソンの授業には出ていなかったんです、面白くなかったので（笑）、「サン・トワ・マミー」しか歌えないまま「銀巴里」に出たなんて、それも前代未聞ですよね。バンドのオリジナル曲も歌って、シャンソン風の曲を作るのが面白いと言ってもらえて採用していただきました。シャンソン界のヒエラルキーというものも全く知らなかったので、願書の「先生」という欄の意味がわからず、そこには担任の名前を書いて出しました（笑）。そんなふうに全く居場所もないままでしたが、とりあえずはそこにいました。

―― 歌への愛、欲求があった。

クミコ　愛はないけど（笑）、歌いたいという表現欲はあったと思います。

シャンソンって、私の世代だと越路吹雪さんしか世の中に認知されていなかったんです。テレビで観ていても、劇的で芝居的で、着ているドレスとかが日本の歌謡曲とは全然違って、所作もふくめてスタイリッシュでとにかくかっこいい。それがシャンソンだと思っていたので、「銀巴里」に入るととんでもなくいろんなものがあるんだということが分かり、これはなかなか大変なことだとビビってしまいました。そして、安いギャラでしたけれど、お金を頂いて人前で歌うということは、人前で裸になるのと同じくらいとんでもないことだなと身をもって知りました。すごく上がり症だったので、一日行くだけで体重が二キロ減ったと断言できるくらい消耗して。それが自分にとっての修行だった気がします。

―― そこで教養形成のようなことがされたのですね。でも、クミコさんの歌い方はシャンソンの本家本流みたいな形ともすこし違う感じがします。お芝居の方から入られたからということもあるのでしょうか。

クミコ　ある時、桐朋学園の演劇科の女の人たちがコンサートに来るようになっていた頃、その一人が「クミコさんの歌は、間奏でも間奏ではないんですね」と言ったんです。「そうなの?」と初めて知って。間奏が八小節あったらそこでは絶対に何かをしていなければならないと勝手に思っていて、何かしていたんだと思います。例えば目線であるとか、仕草であるとか、一曲を通して音楽芝居が続いていると思っていたら、そんなことを褒められました。だから

自分の歌は音楽的ではなく、ずっと芝居的だった気がします。

『ARUA』での出会い

―― 特に『AURA』の「かみかくし」「銀幕の雨」あたりはすごく芝居的に感じます。

クミコ　松本さんが最初に作ってくれたのが『AURA』の「昼顔」だったと思います。私は「なんなんだこれは」とぶっ飛びました。それまでの松本隆の詞とは思えない、純粋詩みたいな感じですよね。それから「接吻」「ちょうちょ」とかとんでもない詞が次々と出てきて、一体どうしてくれるんだという感じで（笑）。私やうちの事務所としては、もう四五歳になる女の再デビューのような形なので、世の中に受け入れられやすいポップスを目指そうと松本さんに詞をお願いしたのですが、来た詞がすべてそれと正反対だった。「誰かこんなもん聴くんだ」と思うくらいの、マニアックそのもの。松本さんは長い充電期間をそろそろ終えるというタイミングだったから、自分がやり尽くしたいいろいろな技術を駆使した夢のような歌たちではなく、やり残したダークサイド・オブ・松本隆をどうしてもやりたかったのでしょうね。

―― 生と死の話になっていますよね。

クミコ　そうですね。生と死とセックス的な人間の営みすべて、そうした若い子には絶対に歌わせられないものを、四五歳の女ならいいだろうと私のほうに来たんだなと思いました。けっこう衝撃的でした。でも、私としても、四五あたりになって見晴らしは良くなっているけど、まだ人間としては脂っぽいんですよね。だからちょうど良かったのかもしれません。

―― こちらのアルバムでは、いろいろな登場人物の老いも若きもを歌い分ける技法を使っていらっしゃいますよね。一曲目の「ままごと」は、早く大人になりたいという話なので、小さい主人公かなという感じがします。個人的にはこの曲がアルバムで一番好きです。松本さんがドラムを叩いていらっしゃるんですよね。

クミコ　「ままごと」だけドラムが松本さんで、ベースが細野さんですね。たった一曲ですが、すごく時間がかかりました（笑）。

―― 洒脱なビート感があって、何とも言えない雰囲気の曲だなと。松本隆という人が、詩人であるよりも先にドラマーであるというのが、やはり独特だと思いました。

クミコ　松本さんは詞よりもドラムが先なんですね、それはすごい。演奏では、途中で何回も止めると言うのを「まあまあそう言わずに」と（笑）。一応このアルバムは松本隆さんと鈴木慶一さんのダブルネームのプロデュースになっているので、かしぶち（哲郎）さんもサポートで入っていて、サウンド的なところはムーンライダーズさんが担当しています。

―― ムーンライダーズや松本さんの作品は、このお仕事よりも前に聴いていましたか。

クミコ　聴いていないです。私はムーンライダーズとかはっぴいえんどとか全く知らなくて。だから、面白かったといえば面白かったですね。

―― レコーディングの時に、何か松本さんとか鈴木さんからいろいろなお言葉をい

ただくこともあったのでしょうか。

クミコ　お言葉をいただくどころか、それ以上のことがいろいろありました（笑）。まず16ビートの打ち込みで歌っていくということを私はやっておらず、それまでは自分のビートの取り方しかしていなかったので、「もっと後ろのビートに合わせて言葉をのせていった方がいい」「やればできる！」「もう一回やってみなよ！」と、慶一さんと松本さんが二人で言うので、「じゃあやってみせてよ！」って（笑）。大御所によくそんなことが言えたものだと、若気の至りですね。

――ビート感というものが共通言語としてなかったのですね。

クミコ　なかったですね。

――他方で、松本さんは純粋詩のような硬いものを持ってこられているので、これをビートにはめていくのも難しいと思います。

クミコ　彼らは文学的な方々で、想像力を掻き立てられる演奏をされていたので、そういった意味ではとても勉強になりました。「やさしい娼婦」では「おっと、まさかここでベルレーヌが出ちゃったぞ」みたいな。やはり松本さんはよく知っているな、さすが詩人だと。

今回の取材にあたって、松本さんの詞を今朝方パーッと見ていて。不遜な上から目線ですが、「松本さんいい詞書いてんじゃん」と、改めてさすがだなと思いました（笑）。

――かなり文学寄りで、ノリもポップではないですよね。歌う時にはいろいろ苦労なさったのかなと思います。それまでのシャンソンの経験が活かされるところもあったのかなと。

クミコ　自分の言葉を音符に置いていく作業は得意でしたが、やはりなかなか難しかったです。

――どの曲が一番手強かったですか。

クミコ　一番手強いのは、「ちょうちょ」「心の指紋」とか、やはり16ビートで打ち込んでいくものですね。筒美京平さんが16ビートを得意とする作曲家だということも改めて分かりました。その頃は自分で五線譜に手書きしたものがコピーで送られてくるので、本物の譜面を拝見する機会に恵まれたのですが、これはすごいな、こうやって筒美さんはいろいろな曲を書かれていたんだなと感動しました。

――レコーディング中に、その場で曲や詞の修正が入ることもあったでしょうか。

クミコ　いえ、ほとんどもうできてきたものをやっていきました。その頃は余裕のあるいい時代で、四カ月くらいの時間をかけて、ずっとレコーディング作業をすることができました。東芝のスタジオにみんなでこもっていました。

――松本さんから歌唱に対しての具体的なアドバイスなどはありましたか。

クミコ　それはなかったかもしれないですね。「ちょっとこういう風にしてみたら」というサジェスチョンは普通にありましたが、「こうやった方がいい」ということはなかったです。常に自分でやっていくだろうと、全面的に信頼してくれていたような気はします。

私はすごくへたれやすい性格なんです。

CamScannerでスキャン

リムスキー＝コルサコフの「千とひとつの夜」の歌を録音しようという時に、私はこの歌は非常に難しいなと思っていたので「今日はできません」と言ったりとか。けれど松本さんが私に「やってみなきゃダメだよ」とおっしゃって。それでやってみたらきちんとできた経験が、自分の中でちょっと自信になった。ありがたかったです。「ああ、松本さんはそうやっていろんな人を奮い立たせながらレコーディングをしてきたんだな」と思いました。

『デラシネ』のほうへ

―― それから一六年越しの二作目が『デラシネ déraciné』だった。

クミコ そうですね。「クミコ with 風街レビュー」ということで、松本さんが初めてタッグを組む作曲家の方々との出会いという形にしてくださったのが面白く、非常に作品としてよくできていると思います。いろいろな方々と一緒に作っていくのは非常に難しかったです。

―― 全員バックボーンがバラバラで。

クミコ でも、松本さんとならば作曲家の方々もやってくださるということで、よい化学変化はあったかもしれないですね。松本さんは、サウンド的には私と全く正反対のことをされてきた。松本さんにプロデュースをお願いしたらどうだと言われた時、候補者のお名前の中の一つだったのですが、一番遠いと思いました。あちらも無理だと思われるでしょうし、まず聴いていただけるはずもないし、私も松本さんの詞は私の歌と全く違うところにあるだろうと思っていました。松本さんにとってシャンソンは絶対になかったものなので、私が一番大変だったのかもしれないし、あるいはアナログな音楽だったからこそ一緒にやれるものがあったのかなとも思います。だてに五〇年という年月を音楽業界でやってきたわけではなく、すごく守備範囲が広いんですよね。そして松田聖子さんの音楽のような、一番大衆的なところも極めているわけです。いろいろなものに興味がありながら、世の中全ての人が知っているようなヒット曲を連発することは、普通はできないです。

―― 『デラシネ』だとどの曲が一番好きですか。

クミコ やっぱり「フローズン・ダイキリ」です。ヘミングウェイが出てきちゃうとは思わなかったけれど、かっこいいですね。

―― 『AURA』では、松本さんが先に詞を書かれて、それから作曲家の方が曲をつけていったのでしょうか。

クミコ 半々くらいですかね。なかなかできることではないけれど、詞先が作詞家にとっては一番嬉しいみたいなことはよく言っていらっしゃいました。

　この間ベスト盤にも入れた「しゃくり泣き」なんて、作曲家の村松崇継さんが「この詞によく曲がついたね」と褒めていました。曲を作る人に対してわがままというか、普通使えないと思うような詞に、一生懸命曲をつけさせてしまう力も彼の言葉にはあるのでしょうね。

　でも私なんかは、最初に曲があって、そこに松本さんが詞を書いて、曲が形となっ

CamScannerでスキャン

ていくのを見ているとすごいなと思うんです。菊地成孔さんの「輪廻」は曲が先でしたが、「まさか死生観が出る詞が来るとは思っていなかった」というようなことを言っていた気がします。ぼーっとしたメロディーのようなものが急に立体化して一つの形が立ち上がっていくさまは、それまで平野だったところに建物ができてしまう感覚に似ています。メロディーだけがあるところに、どちらが先か分からないような言葉が加わって一つの物語ができてしまう、彼の詞はそんなものばかりです。なまじではない作業ではないかと思います。

―― 最新作『シャンソンティックな歌たち～「出逢い」が歌を運んだ～』(二〇二五)についてもお聞きしたいです。これには薬師丸ひろ子さんがオリジナルの「Woman "Wの悲劇" より」のカバーも入っていますね。カバーをされる時に、オリジナルのことは意識されましたか。

クミコ というよりも、オリジナルと違うことができなければカバーはしないですね。無理して解釈するのではなく、「この歌はこうじゃないかしら」とひらめくというか、それがないものはやっても意味がないのでやらないです。「Woman "Wの悲劇" より」は、「時の河をゆくオフィーリア」という感じが最初からしていました。年を重ねるにつれて死に向かって川を流れていく感じがすごく今の自分にフィットして、歌えそうだなと思いました。

―― 薬師丸ひろ子さんのバージョンをクミコさんはどのように受け取っていらっしゃいましたか。

クミコ 高くて透き通ったお声から、崇高な若さを感じるけれど、その若い花が手折られていくような危うさも持っている。お声でそれが全て表されていて、曲と相まって本当に美しい。それを自分が歌うなんてことは全く思っていなかったのですが、たまたまギターの村治佳織さんとご一緒した若村麻由美さんの舞台に松本さんが関わっておられて。その時に「ちょっとこの歌を歌ってください」と言われて初めて歌ったけれど、村治さんのギターと私の歌がなかなか掘り下げられないまま終わってしまったんですね。それがずっと気になっていた。今回自分の中では「アルビノーニのアダージョ」がどうしても浮かんできて、例えば向田邦子の『あ・うん』の世界みたいな、淡々と人が変わって死に近づいていく感じの歌ではないかと思い始めていました。それで「アルビノーニのアダージョ」風のアレンジをピアニストにしてもらったら、「これはありだな」と思って、レパートリーに加えました。

―― 松本さんの作品が掘り起こされるべくして掘り起こされているようなところがありますね。

クミコ そう。松本さんが若い頃に書かれたもののはずなのに、いまだにそういう発見を人にさせてしまう。言葉が豊かで、時代を限定しないということですね。

(クミコ・歌手)
(にしむら さち・批評家)

二〇二五年八月一一日、都内にて収録。
構成＝編集部

CamScannerでスキャン

やさしいのは「水」である——松本隆×クミコによる一連の作品のために

西村紗知

0

彼女は側ですべて見ていた。

彼が話すとき、それは熱っぽく仕事の話をしたり、身近な出来事に憂いてみせたり、気分によってさまざまだったが、それらの万華鏡のようにせわしなく変わる仕草を彼女は見ていた。彼の視線の動きだったら何でもわかっていたから、嘘を吐かれてもお見通しだった。彼の自宅の本棚の、本の並びに、彼の主観を見て取っていた。彼女は、彼が手に取る本の内容がわかっていなくても、彼がどれくらいの早さで読み進めるか、それから彼が次に何を手に取ろうとするのか、そういうことは知っていた。それから、その本を脇に置いて彼女に欲情し出すのだったら、そのときなんだか黒目がちになることだって知っていた。

彼はいつだって尊大な悩みを抱えている。その悩みに回答を用意することは彼女には到底できなかったけれど、側にいることはできた。邪険にされたって構わなかった。彼の身振りと、彼と彼女を包み込むその時間と空間全体を彼女なりに自身の感受性の内側へとおさめていくことで、彼女の現実が出来上がっていった。とりもなおさず、彼女にとってそういうことが「すべて」だった。「すべて」とは、そうでもしなければ生きていけない物事の総体という意味だ。そして、それらは彼が、決してすべては知り得ないはずのことである。「すべて」は、いつだって彼女の身体の中に秘匿されている。

彼女は側で彼の横顔を見ている。けれども、彼の「すべて」は、現実世界を彼自身の主観を離れた仕方で掴み取ろうとする心の動きであって、あるいはそれこそまさに彼にとっての「やさしさ」

CamScannerでスキャン

だったのかもしれないが、それは彼女にとっての「すべて」ではない（私は今、松本隆という詩人について考え始めていて、そうすると頭の中で架空の彼・彼女が勝手に動き出してしまっている）。

彼はね、全部を見ている。だから余裕が生まれる。そういう視点が、ぼくとちょっと共通しているなと思う。[…]ぼくも詞を書くとき、上から見ているところがある。「木綿のハンカチーフ」にも「外は白い雪の夜」にも男と女が出てくるけど、心の中でどっちにもなっている。(1)

けれどもその「全部」であれ「どっちにも」であれ、「すべて」をめぐるすれ違いがあればこそ、やがて一片の詩になり、それはとびきりやさしくて、ちょっぴりかなしい。

「風」。風には形がない。風は街を上から見渡すことができる。街に生きる人々の心の動きだって、変えることができるかもしれない。そういうことが詩人の「すべて」である。

風が吹く。彼は詩人である。

1

詩人・松本隆はやさしい詩を書く。詩の世界の登場人物をやさしく慰めるような、詩の世界全体をやさしく包み込むような、そういう抒情が彼の詩にはある。

松本に「風街」という着想があることは広く知られている。風街とは、彼の都市経験と想像力とが組み合わさって生まれた架空の街であり、多くの詩の舞台ともなり、彼の創作のメルクマールとなっていった。

『風街ろまん』（一九七一年）というふうに、風街という言葉がはっぴいえんど二枚目のレコードのタイトルに含まれている。一九七二年に早くもはっぴいえんどは解散してしまうが、翌年、松本の南佳孝へのプロデュースにおいて、風街は「摩天楼」へと変性していったようである。その後も、寺尾聰「ルビーの指環」（一九八一年）で、「くもり硝子の向うは風の街」というように、姿を少し変えて現すこととなった。

小説『微熱少年』（一九八五年）には、「地図帳を広げて、青山と渋谷と麻布を赤鉛筆で結び、囲まれた三角形を風街と名付けた」(2)とある。風街は、松本個人の具体的な土地の経験に依るものではあるが、場所は指定されていない。「ぼくが生まれた東京の青山が特別なわけではなく、全国どこにでも風街はある。ぼくは今、神戸と京都を行ったり来たりして住んでいるが、両都市とも風街だと思っているし、いい風が吹く」(3)。

九〇年鳥取生まれの私が、四九年青山生まれの詩人の抒情にどれほど接近できるのか考えあぐねる一方で、私の個人の関心は、もっぱら「風」とは何かということへ向いている。松本の職業作詞家デビュー作は次のようなものである。

「夏色のおもいで」(チューリップ/一九七三年)

きみをさらってゆく風になりたいな
きみをさらってゆく風になりたいよ

きみの眼を見てると
海を想い出すんだ
淡い青が溶けて
何故か悲しくなるんだ

この詩の主人公は「風になりたいな」と言う。「きみ」の方のイメージには「海」が割り振られている。風は海と対比をなしている。詩においてはその後、「眼の向こうに」ある「青い海」には、「すきとおった波」が「零れおち」、それは「涙」になる。

海や涙、つまりは何らかの「水」は悲しい。風は、そんな「水」を湛えた「きみ」をさらってゆきたいと思う。その場合風とは、涙を拭い去る動作の謂いなのかもしれないし、それなら「やさしさ」は、単に相手の涙を見たくない、という気持ちに基づいているだけかもしれない(「しらけちまうぜ」〔小坂忠/一九七五年〕には、「涙は苦手だよ/泣いたらもとのもくあみ」とある)。

松本は、「風」と「水」のイメージについて次のように説明している。

> 海も河も雨も好きだけれど、水は、見えているのが残念だ。風も水も、変化することでその存在を感じることができる。風は動いているから風であって、止まってしまったら風ではない。動くことが人間にとって大事なのだと思う。風は、ある種の美意識であり、風を感じる心も美意識だ。感じるためにはテクニックが必要だし、そういう姿勢が重要だ。(4)

「見えているのが残念」であるところの「水」は、変性を被る。変性の瞬間に詩情が託されている例が実際に確認できる。

例えば、「September」(竹内まりや/一九七九年)の詩の主人公は、「彼」の心変わりを少しずつ受け止めていくが、詩情は変化の瞬間に浮かび上がる。「解きかけてる愛の結び目/涙が木の葉になる」「トリコロールの服も二度と着る事はない」。愛の断念が、「涙」や「トリコロールの海辺の服」といった「水」なるものの変性や拒絶を通じて表現される。「水」が別の物質へと変化し、その人は「水」を連想させる物からも遠ざかっていく。そうして季節が夏から秋へ、愛の季節から別れの季節へと移行する。彼女の心象風景が、涙の湿っぽさから離れていこうとしているようにもみえる。

他にも「Kimono Beat」(松田聖子/一九八七年)で、「気のすすま

ない義理のお見合い」に臨んでいる女性は、意中の「あなた」とお見合いを抜け出そうとしている。「紫陽花の花の色／ぼんやりと霞む雨／水溜まり映るのは／晴れ着着た私の影」という入りに始まり、最後には「走り抜けて砂浜へ」出て、「Kimono Bear　雨上がりの／光の矢に包まれて／Kimono Bear　振り袖から／牡丹が風に舞う」となる。「水」から「風」へ。下から上へ。水溜まりに閉じ込められた影から、振り袖の牡丹が風に舞う、このイメージの変化の力動性が、女性の心が解放されていく様を映し出している。

「水」は変性する。「風」とは変性の瞬間である。変性の瞬間以降に彼女らは、それが失恋であるか愛の成就であるかは場合によるが、主体化を達成し、めいめい解放されていく。

2

風街について他にも触れておかねばならないことがある。風街とは「失われた街」であり、都市開発の盛んな、「悪すぎる」「現実」に対する、想像力による抵抗でもあるということだ。

現実は余りにも悪すぎる。例えば6番の路面電車（渋谷―新橋間。途中の霞町、今の西麻布にぼくは住んでいる）は、とっくの昔に撤去されてしまったし、そこには幼いぼくの記憶を塗りつぶした、あの巨大な首都高速道路が傲慢な姿を風に晒しているのだから。

（ほら、あのビルがたってるあたりにぼくらの駄菓子屋があったんだ）

都市で生まれ育った者たちなら、少なからず抱いているはずの故郷喪失の思いは、いつのまにか風街の像と二重写しになる。

（風街とは失われた街なのだ）

（風街とは風景の塗りつぶされてしまった下絵なのだ）(5)

先験的な故郷喪失。街が変われば当然人も変わる。この詩人には、変わっていくこと、何かが失われていくことへの慣れというのが初めからある。原風景がない、と思う都市生活者の心持ちのことでもあるが、であればこそ一層、何かが変わったり失われたりすることを、感動的なものとして、まさに主観的な経験として美的に捉えようとする動機が発生する。

何もかもが変わって失われていく現実にまさに対抗するために、詩情は変性の瞬間に託されねばならない。あるいは、詩情が先だって変性の瞬間をつくり出さねばならない。ここに、松本隆という詩人の表現の特性があると私は考える。

そういうわけで、風街では、詩の読み手にとってはまざまざと現前するよう感じられる情景でさえ、実のところあらゆることが事後である。詩人の感受性も、出来事の渦中ではなく、事後のほうへ、あるいはまた事後から渦中へと遡るように向かっていくようである。「失恋した直後っていうのは、コップの中に汚いもの

CamScannerでスキャン

がいっぱい入ってて、どうやって掬いあげても、それは気持ち悪いものなの。でもある程度時間が経つと、底に汚いものが沈んで、上澄みができるから、その上澄みを使って何かをすれば、それはとってもいい薬になる」(6)。

変性の瞬間とは、これもまた詩人の感受性に即して言えば、かつて形があったものの変化のことである。「詞的な要素って日常の中に転がってる。iPhone で自分なりにパパッと、そんなにシリアスにならないで写真を撮るでしょ。で、それをものすごいシリアスに磨いて広げていくと歌の詞になる。その原型は雲の形であったり、木の陰であったりするわけ」(7)。

「雲の形」や「木の陰」、それは見た瞬間からたちまち元の形を失ってゆくもの。形がすでに何かの陰写しであるようなもの。形と影との関係が時間経過とともに揺らいでゆくもの。言葉を書き連ねるより前の段階で、詩人は形を時間とともに、形の痕跡もろとも捉えている。

ただし、変性の瞬間は、詩を通じてはさながらピン留めされるかのように固定化される。変性の瞬間を永遠のものとして固着させたいという詩人の願望が、そこにあっても不自然ではない。

水や風をめぐる変性や、かたちと時間を巡る揺らぎとを、捉えて固定しようとする詩情が松本の詩にはあるのだと思う。ところが、そこに口を挟んだ人間がいる。

クミコさんに書いた「さいごの抱擁」は別れる男女の歌で、男と女が抱き合ったまんま、女の子のほうがこのまんま石像になりたいって言う。そうしたら永遠に離れなくて済むっていう話なんだけど、クミコからは「石像がわからない」って言われちゃった。「石像は歌になる言葉じゃない」とも（笑）。ロダンの作品とかね。動きのまま固まって、時間も閉じ込められた感じの。クミコにはわかってもらえなかったけど、「さいごの抱擁」は「石像」だった。(8)

その人とは、歌手のクミコである。

3

一九七八年、「世界歌謡祭」に日本代表の一人として参加したことから本格的な歌手活動を開始させたクミコ（旧芸名・高橋久美子）。一九八二年にはシャンソン歌手ソニエの殿堂「銀巴里」のオーディションに合格し、シャンソン歌手としても活動を開始させる。

松本と出会ったのは一九九九年。翌年には、松本隆・鈴木慶一両氏のプロデュースのもとアルバム『AURA』がリリースされ、歌手活動の重大な転機となった。それから時は流れ二〇一七年に、今度は冨田恵一プロデュースでアルバム『デラシネ』がリリースされた。

九〇年代の松本の活動はというと、一九九七年に KinKi Kids の

デビュー曲「硝子の少年」がヒットしたものの、歌謡曲制作の第一線からは距離を置きつつあったのは、時代的にすっかりJ-POPの時代へと移行したから、というのも要因としてあるだろう。今後の方針をちょうど思案している頃に、事務所の片隅に積まれていた『世紀末の円舞曲』というクミコが制作したアルバムを手に取ったのだという。それで、アルバムの最初に収録された「最后のダンスステップ」（作詞・作曲／あがた森魚）を聴いて、関心を持ち連絡をいれたのだという。

「最后のダンスステップ」は一九七四年のあがた森魚のアルバム『噫無情』の収録曲。このアルバムのプロデュースは松本が手掛けており、バックバンドは「はちみつぱい」の面々が務めている。

『AURA』にもまた、鈴木慶一をはじめ、岡田徹（piano）、かしぶち哲郎（drums）といったはちみつぱいのメンバーが参加している。松本にとっては、「社会的に見ても日本には大人のためのちゃんとした恋の歌が少ない」(9)と思ったことが、クミコをプロデュースする動機のうち重要なものだったという。一旦初心に帰り、七〇年代サブカル的な原風景に今一度立ち返ることを、行ったのではないかともみえる。

クミコという歌手は、松本がマスへ向けて送り出したと言っても過言ではないだろう。そんな彼女と制作した一連の作品は、他の、特に女性アイドルのために書かれたものとは一線を画している。第一に歌手の年齢のことがあるが、私が着目したいのは詩の内容、特に変性の技法の特異性である。

まずは『AURA』から。「ちょうちょ」では身重の妻がヤクザの夫を亡くし、「蝶が飛ぶ」。蝶とは「羽を広げてひらひらと逃げてゆく」「幸せ」であり、「魂」でもある。「蝶々　蝶々／この指の透き間を抜けて／魂よ　飛んでゆけ　飛んでゆけ」。その「魂」、恐らくは夫の肉体から解放されたものは、「アスファルト／チョークで描いた／人の絵の上を飛ぶ」。それは残された妻の没落であると同時に、続く「昼顔」で出てくる言葉だが「生きる痛み」からの解放でもあるだろう。同じ内容は、アルバムの終曲である「鳥の歌」でも歌われる。「人はいつか鳥に変わる／身体を離れて」「生きる痛みから解き放たれ／魂が舞うよ」。

あるいは、この『AURA』というアルバムにとっての変性の技法とは、「人の命はみんな借り物」という「やさしい娼婦」にある言葉に集約されることだろう。「やさしい娼婦」は詩人・ヴェルレーヌを看取った娼婦の語りである。ここではもはや水に対置されるのは風ではない。中身のなくなった形である、「冷たい蝋のような身体」だ。「娼婦のくせに無料奉仕の／愛なんて笑っちゃうよね／だけど心は液体だから／瞳から熱くあふれる」に対し、リフレインは「娼婦のくせに無料奉仕の／愛なんて笑っちゃうよね／冷たい蝋のような身体を／夜明けまで抱いててあげる」。涙を拭うやさしい風はもう吹かない。代わりに水の側がやさしさ

を受け持つ。「魂」の抜けた、「生きる痛み」から解放された後の肉体を、「夜明けまで抱いててあげる」のである。

他にも、第二次大戦中の、映画監督と女優の悲恋を女優の目線から語った「銀幕の雨」や、愛人の語りである「心の指紋」など、宿命的で激しい愛について書かれた詩が連なる『AURA』。他方、『デラシネ』では、いくらか愛の在り方は落ち着いて、より等身大の大人の女性の姿が描かれている。

アルバム一曲目の「不協和音」は次のように始まる。「湖の岸であなたは／枯れ枝に火をおこしてた／火の粉たち風に舞うたび／静けさの完璧な和音」。水と風とが存在する風景、それは「静けさの完璧な和音」だが、そこに佇むこの詩の主人公は、「愛してる　愛してる／何も不満はないけれど」と、心理的には距離を置いている。そして、「不協和音／でもこんな不思議な響きも嫌いじゃない」と締め括る。

もはや水と風とは変性の謂いではない。かつて存在した変性の場において、心理的に外側に居ると、その詩の主人公のうちに鳴り響くのが「不協和音」なのである。

松本作品の詩情にとっての過去と現在が、『デラシネ』の根底にあるように思える。「フローズン・ダイキリ」には、次のような部分がある。「日々の暮らしが／流れる川を見るの／過去っていいね／心が和む」。

4

変性は解放の表現だった。松田聖子ら、若い女性アイドルのための詩においては、それはある種の性の解放の表現を与えていたのだと言っても差し支えないのかもしれない。他方、『AURA』にとっての解放は、魂の解放のことであり、つまりは生からの解放、すなわち死であった。これが、クミコという成熟した大人の女性のために詩を書いたことの達成の第一段階であったと私は考える。

初めから、風街という失われた（死んでしまった）場所と物に基づいた表現であった松本の詩には、死の表現が逆説的に欠けていた、ということでもあるのかもしれない（そもそも、アイドルなど若い人のための詩に、死の表現は必要ないというきわめて当然の理由もあるのだが）。

それからやがて『デラシネ』において、変性の表現は、まさに詩の主人公にとって、過去のものへなっていった。風街がすでにして失われたものである以上、詩ではあらゆることが事後であらざるを得なかったであろうが、事後の肯定へと詩情は向くようになったのだ、と私は思う。

それは生の肯定である。アルバムの最後、「輪廻」は次のように締め括っている。

CamScannerでスキャン

滅びのあと誕生する
草や花の美しさ
涙拭いて微笑んでる
そんな人の愛と強さ

註

（1）松本隆［述］・延江浩［著］『松本隆 言葉の教室』マガジンハウス、二〇二一年、八六頁。なお、引用文冒頭の「彼」とはF1ドライバーのアイルトン・セナのこと。

（2）松本隆『微熱少年』新潮社、一九八五年、七一頁。

（3）松本隆『松本隆のことばの力』集英社、二〇二一年、七三頁。

（4）松本隆『松本隆のことばの力』七二頁。

（5）松本隆「『風街』のための素描 その2」『風のくわるてっと』新潮社、一九八五年、一二四―一二五頁。

（6）松本隆［述］・山下賢二［著］「恋について」『喫茶店で松本隆さんから聞いたこと』夏葉社、二〇二一年、一〇〇頁。

（7）「SNSについて」『喫茶店で松本隆さんから聞いたこと』一二頁。

（8）『松本隆 言葉の教室』五六頁。

（9）「《衝撃の対談》作詞家・松本隆×歌手・クミコ「日本には大人のためのちゃんとした恋の歌が足りない」松田聖子、薬師丸ひろ子、KinKi Kidsの作曲秘話も」https://j7p.jp/?p=125273

（にしむら さち・批評家）

松本隆の作詞における時間軸へのアプローチ

冨田ラボ（冨田恵一）

本稿では松本隆氏の歌詞について、リズム面を中心に考察、楽曲分析的なアプローチをしていく。

リズム面を中心とした楽曲分析的なアプローチは編集部からのリクエストだが、その性質上、実際に筆者が制作に関わった楽曲に限定することにした。誰もが知る著名な曲ではないが、どの曲もネットにて聴取することが容易なので、ぜひ論考とともに耳でご確認いただきたい。歌詞は単なる詩とは違い、音楽とともにある状態が完成形だからだ。今回取り上げる曲はほぼ曲先（先に曲＝メロディがあって、そこに歌詞をつけるという順序。歌詞が先の場合は詞先）であるから、作曲者による音楽的提示、メロディに対して、松本氏が感じ、考えた結果としての言葉ということになる。詞先よりも、音楽家・松本隆の側面が強調される手順ともいえるだろう。

筆者が最初に松本氏と仕事をしたのは二〇〇三年、直近が二〇二二年になる。アーティスト、作編曲家、または編曲家として、すべてサウンド・プロデューサーを兼ねて関わっている。そこまで多量ではないので下記に一覧を表記する。

眠りの森 feat. ハナレグミ／冨田ラボ（〇三年）
海を渡る橋／冨田ラボ（〇三年）
罌粟／畠山美由紀（〇三年）
真冬物語／VA（〇四年）
パラレル feat. 秦基博／冨田ラボ（〇九年）
デラシネ（アルバム全一〇曲）／タミヨ with 風街レビュー（一七年）
高純度ロマンス／KinKi Kids（二二年）

これらの中で「高純度〜」は曲先か否か不明、『デラシネ』には詞先もあったはずだが、他の曲はすべて曲先である。そして「真冬物語」の作曲が松任谷由美氏であるのを除き、曲先での作曲者はすべて筆者だ。作曲者としての視点も交えて考察していく。

本稿執筆の数日前まで「パラレル feat. 秦基博」を含むアルバム『Shipahead』のリイシューに伴う新ミックスを制作していたが、「パラレル」の作業中に気付かされたことがある。

まずは〝長い音価の音符と休符に対する松本氏のアプローチの巧みさ〟について、「パラレル feat. 秦基博」を題材に解説する。

◇

筆者に限らないだろうが、音楽的影響の大半を洋楽から受けた作曲家にとって、言語の違いがジレンマになることは少なくないだろう。(無意識的に)メロディは英詞を想定したものになることが多く、しかしそのメロディに日本語が乗った状態が完成となるわけだ。さすがに松本氏を筆頭に優れた作詞家とのコラボレートが増え、またキャリアを積むにつれ、いまや日本語に対する違和感はない。しかしキャリア初期においては日本語の音感と想定していた英語の音感、リズム感とのギャップにジレンマを感じることもあった――松本氏が〝洋楽的メロディーに対する音楽的な日本語詞のアプローチ〟の先駆者であることは周知のことである。

英語の場合、1音に対してさまざまな単語を割り当て可能だが、日本語の場合は1音で意味を成す単語は非常に少ない。特に音価の長いメロディの場合、その差異が浮き彫りになる。言語の違いによるジレンマの中でも代表的なものだと思う。

長い音価のメロディの代表例として、「パラレル」Aメロの出だし3音を取り上げてみる。1小節頭―2小節3拍目裏までの3音をワンフレーズと捉えるが、歌唱する場合、歌手によっては頭1音でブレス、残り2音を続けて発声し、2小節3拍目裏で再びブレス、4拍目からの2フレーズ目を歌うことになる。ブレスは音符的フレーズの切れ目にすることが多く、曲先の場合は言葉の区切りも基本的には音符的な区切りに合わせる場合が多い。しかし当曲のようにスローテンポ(86BPM)で音価が長い場合は、1音でブレスということもままあるのだ。そして当曲冒頭の3音でも英語詞の場合は例えば〝I try that〟や〝When she comes〟など完全に意味をなす文章とすることが可能で、なおかつ1音目のあとにブレスがあっても自然である。対して、例えば日本語でその3音に〝今夜(こーんやー)〟と割り当てた場合、一語の途中で大きなブレスを入れるのは不自然になりがちであり、歌唱アプローチに工夫が必要になる――ちなみに当曲歌唱の秦基博氏はノンブレスで歌唱している。それ以前に、いくらメロディの上行、下降にシンクロしていても、まとめて歌唱される2、3音目の出だしが〝ん〟になる時点で、〝今夜〟は言葉のセレクトとして適切ではな

CamScannerでスキャン

い。

ではこの部分で松本氏はどのような言葉を選んだのだろうか。

1Aでは

〝あー　まだー〟

2Aでは

〝後悔ー・こーかいー〟

である。

1Aのように音価の長い1音にアー、オーなどの感嘆詞を割り当てるのはたいへん効果的である。曲調も相まって、曲の出だしとして素晴らしい効果をあげている。ただ、感嘆詞はリズミックな曲でリフ的に使用する以外、特に当曲のようにバラードでの感情表現を主とするケースでは、多用することで単調になる危険性もはらむ。しかし当曲では、曲冒頭で感嘆詞を使用するが、その後は情景、感情を文字通り詩的に、またトピカルなワード、状況を交えながらも、あくまでも品位を保った表現で一貫させている。そこに氏の秀逸なバランス感覚が見て取れる。

2Aは1コーラス目のストーリーに続く新たな章のスタートとなるわけだが、聞き取りやすく自然な言葉選びが続く。松本氏は以前「僕の歌詞は初見でも歌いやすい」といった旨の発言をしていたが、当曲全般、特にこの2コーラス目に関しては歌手、聴き手ともに感情移入のしやすいメロディとシンクロした綺麗な言葉の並びが印象的だ。長い音価のメロディに言葉を乗せる場合、聴き手が文字の連なりを言葉と認識するのに時間がかかるような言葉選びは適切とは言えない。ある意味平易な言葉で、しかし内容、ストーリーへの関心は時間を追うごとに高まるような、そして魅力ある情景を思い起こさせるような表現が必須となってくる。

続けて、松本氏の長い休符へのアプローチはどのようになっているだろう。

当曲Cセクション（サビ）の最後のフレーズ、歌詞では「平行線・たどる」の部分で「平行線」と「たどる」の間に2拍半の休符がある。サビの最後という場所でもあるので、ワンコーラスの締めの部分でもあり、結論を述べるに相応しい場所といえるだろう。トラックは1、3コーラスで1小節間リズムが止まったブレイクにもなっているので、聴き手は2語目が発せられるのを待つような状態となる。その場所でタイトル「パラレル」を意味する「平行線」と歌われ、長い休符ののちに「たどる」という、なんとも切ない結論が述べられる。また第一章である1コーラスの締めと、一曲通しての結論である最後のフレーズに同じ表現が選ばれ、強調もされている。テーマの提示として完璧な手法である。

ところが2コーラス目の同箇所ではどうだろう。一貫した独白表現の当曲内で「君も同じ・だよね」と、語りかけるような表現をした唯一の箇所となっている。表現形態の変化はまず聴き手の興味を引くが、その中でも〝語りかけ〟に形態を変えているため、聴き手を曲により深く没入させる効果がある。この後にDセク

CamScannerでスキャン

ション（大サビ）という曲中一度しか出てこないパートが来るため、その導入として最大限の効果があると言えよう。またトラックも唯一の展開部分であるDセクションへ向かうため、1、3コーラスではブレイクとなっているところを、リズムは継続し、コード進行も解決しないような進行に変更されている。このように音楽的な変化と語法の変化がシンクロすることによって、変化幅は増大、音楽自体の牽引力が大胆に高まって感じられる箇所だ。

もう一点、Dセクション内にも、リズムに呼応する松本氏の秀逸なアプローチが開ける箇所がある。A、B、Cセクションでは安定した調性とゆったりしたリズムでメロディが展開されるが、Dセクションはリズム・ヴァリエーション、メロディの跳躍、フォルム、調性など、音楽的要素の多くに大きな変化が見られる。その中でも後半、歌詞では「影絵が踊ってる」の部分は、メロディが2拍3連という曲中唯一のリズムになり、音階的にも大きな跳躍、クロマティック（半音階）な動きが複合された特異な部分である。ポップ・ソングにおいて2拍3連のメロディは珍しくはないが、特に感情的な表現を強調したい箇所に使われるのが伝統的だ。当曲もその例に漏れないが、そこに直接的な感情表現を避け、曲中もっとも詩的な比喩表現を使用したところに松本氏の品格を感じた。直接的な感情表現を避けたことにより〝切なさ〟が増幅して感じられる。当曲全体に通底するエモーションの質を決定づけているのはこの箇所ではないだろうか。

◇

次に注目したのは、筆者が考える松本氏の大きな功績のひとつである。〝16分音符のシンコペーションを自然に聞かせる日本語詞の発明〟だ。

日本語ラップも市民権を得ている現代では、あらゆるリズム・ヴァリエーションにおいて日本語を適応させることが可能だと感じられる。しかし一九七〇年代まで遡って日本語詞を中心に考えてみれば、日本語と親和性の高いリズムは8ビートであったことに気付かされる。もちろんシャッフル（3連系）の曲は8ビート以前から存在し、16ビートのヒット曲も存在したが、メロディのアクセントは拍頭、もしくは8分音符の位置にあることが多かった。その時代までは、洋楽的なポップソングに日本語詞を乗せた状態に違和感は少なかったように思われる。筆者に言語学的解説は荷が重いが、日本語の発声上、また文法上、8ビートという（16ビートに比べた）時間のゆとりが最適だったのだろう。しかし、ブラック・ミュージックがポップ・シーンに台頭し、ポップ・ソング全般への影響が色濃くなるに連れ、8分裏の16分音符にアクセントのある曲が日本語でも歌われるようになる。シンガーや演奏者の16ビートへの慣れの問題もあったろうが、日本語詞の16ビートへの適応にも相応の時間がかかった印象がある。そんな時

代ではあったが、一九七五年にリリースされた太田裕美のアルバム『まごころ』収録の「雨の予感」などでは、すでに16ビートに鮮やかに対応する松本氏の手腕を聴くことができる——長いオーヴァーチュアがあり、さらに違ったリズムのセクションもある組曲形式であるが、後半に16ビート・パートが聞かれる。日本語詞の自然な16ビートへの適応としては、もっとも早い事例のひとつと言えるだろう*。

筆者は松本氏と初めて仕事をした「眠りの森 feat. ハナレグミ」において、氏の16ビート対応のスムースさに驚かされた。もちろん氏の手腕は十分理解していたはずだが、作詞により16ビートのシンコペーションの連続が、あたかもその日本語のために用意されたリズムのように感じられたのが初めてのことであったからだ。

当曲においてシンコペーションが顕著な箇所はサビであるCセクションである。歌詞でいうとC冒頭から「でも　こうして眠りの森へ」となるが、「でも」の「で」が4分音符のアウフタクト、「も」がC頭、「こうして」の「こう」が3拍目の頭と次の8分音符になるが、3拍目最後の16分音符から「し・て・ね=--む・りの・も・り・ええー=」（・は16分休符。-は16分の伸ばし、=は小節線）と、シンコペーションによる16分音符が多用される箇所である。作曲時から、トラックのリズムとメロディ、コード感、全体の構成により、あくまでもポップなアプローチであると感じているが、松本氏は譜面的に言えばこれほど入り組んだところにタイトルを配したことになる。そしてシンコペーションというリズム的には（緩やかな）トリックであるところをトリックとは聞こえさせず、リズムをあたかも言葉を浸透させる装置として使用したかのように感じさせてくれるのだ。こうした効果はメロディの上下動と言葉のアクセントの一致、前後との符割の変化、選ばれた語彙の自然さ、斬新さのバランスなど、すべてにおいての調和が取れていなければ半減してしまう。それどころか、そこに配されたタイトルにあたる言葉を曖昧に響かせてしまう可能性さえあるのだ。タイトルを提示するには最適であるCセクションの冒頭だが、そこに複雑な要素が密集しているとき、作詞家はタイトルを（前段参考曲「パラレル」のように）Cセクション最後に配置することも、あえて最後のコーラスの何処かまで提示しないことも可能である。しかし松本氏はCセクション冒頭に絶妙なタイトルを配置した。類推ではあるが、氏はCセクション冒頭を複雑だとは感じなかったのではないか——筆者と同様に。作曲者としては、ポップ・ソングにおけるCセクション冒頭を複雑だと思えば、すぐさま推敲する。曲を象徴する箇所であり、平たい言葉で言えばキャッチーさがもっとも必要とされる箇所だからこそ、そのメロディーを採用したのだ。氏も同様に感じてくれたからこその作詞だと考えたい。

◇

CamScannerでスキャン

周知のことではあるが松本氏はドラマーでもある。リズム的な柔軟さはドラム演奏者としての氏の知見、体験と無関係ではないだろう。

ドラムとは英語では"Drums"と表記され、もともとは別々の奏者による大太鼓、小太鼓、シンバルなど複数の楽器を一人で演奏することができるように組み合わされたものだ。従ってシンプルなパターンの演奏時でさえ、両手両足すべてがシンクロするようなドラミングは少なく、ある程度はポリリズミックな演奏が曲中通してなされる。それでいてドラマーはソリッドなタイム・キープを担う役目でもあり、必要とされるパターンさえ演奏できるようになれば、よりタイムの安定が重要となる。ここまでの解説では、主に氏の作詞における時間軸に対する柔軟さを中心としてきた。しかし、あまり指摘されないことだが、筆者は氏の歌詞から常にソリッドなタイムを感じている。曲中で揺らぐことのない安定したタイム感。このことが、どんな曲調であれ氏の作詞から感じられる自然さに直結しているのではないか。その自然さは、メロディのリズム的な変化と、言葉自体が持つリズム感の両方向に対してセンシティヴでなければなし得ない結果であるが、しかし、変化以上に通底するタイムの重要性を理解、または無自覚でも感じていなければ実現できるものではないだろう。

松本隆氏の作詞におけるリズム面＝時間軸に対するアプローチを中心に解説してきたが、作詞についての解析とすれば、ほんの数パーセントに過ぎないだろう。冒頭近くで"歌詞は単なる詩とは違い、音楽とともにある状態が完成形"と述べたが、ポップ・ソングの聴き手の幅を広く捉えれば、音楽と切り離した状態、あるいは音楽をバックグラウンドとした言葉の芸術として鑑賞する機会の方が多いと思うからだ。言語学、文学的な分析をすべきなのは言うまでもない。また音楽的観点からしても、リズム、時間軸に対するアプローチ以上に、言葉と音階との関係はより直接的であり、重要であるとも思う。しかし本稿を、氏の歌詞から感じられる自然さ、彩りの理由を、ある側面から分析したものと捉え、これから松本隆作品を鑑賞する際の参考として頂けるのであれば、たいへん嬉しく思う。

＊ ただこの時代のポップ・ミュージックの制作においては詞先の場合も多く、その場合は作曲家が事前に準備された歌詞に最適と考えるメロディを創作する。その際、自身の音楽的興味の向いている方向へアプローチした結果が楽曲のメロディとなるので、歌詞の16ビート対応はメロディ側からの仕事の結果となる。「雨の予感」の場合は筒美京平作曲ということもあり、曲先と判断し例として取り上げた。七〇年代松本作品としては原田真二「タイム・トラベル」（七八年）も16ビート適応の好例と感じていたが、こちらは詞先であるため取り上げなかった。

（とみた　ラボ／けいいち・音楽家／音楽プロデューサー）

CamScannerでスキャン

「硝子の少年」に散らばる松本隆の刻印——九〇年代以降の文学的集大成とは

小野田光

はじめに

七〇年代にはっぴいえんどで音楽シーンに新風を吹き込み、八〇年代には専業作詞家として日本のヒットチャートを席巻した松本隆。「それまで、アウトプットをずっと続けてきて、このままではからっぽになってしまうと思った」(1)という松本が、八〇年代末から九〇年代半ばまでの数年の充電期間を経て、鮮やかな復活を遂げた作品が、一九九七年のKinKi Kids（現DOMOTO）のデビュー曲「硝子の少年」（作曲・山下達郎）だった。

九〇年代に入ってからも松本作詞曲のリリースはあったが、松田聖子プロジェクトなどで一世を風靡した八〇年代のような大ヒット曲には恵まれなかった。充電期間中、松本は自らに足りていない要素だと感じていた能や歌舞伎、オペラなど古典への造詣を深め、実際にシューベルト『冬の旅』に日本語口語訳詞を付ける仕事に自ら従事した時期もあった。そして、その充電期間を経て舞い込んだのがKinKi Kidsのデビュー曲を書くという依頼。松本自身「当時、僕は作詞の仕事にブランクがあって、（中略）5〜6年ほど休んでいたんです。まだ自分に商品価値が残っているのかな？　なんて、ひやひやしながら作った」(2)と後に振り返っているが、結果として、「硝子の少年」は一七九万枚を売り上げ、セールスとしては寺尾聰「ルビーの指環」（作曲・寺尾、一九八一年）の一三四万枚を超え、作詞家・松本隆のナンバーワンヒットとなった。

作詞家として芸術性・文学性と商業性の両立を成し遂げたことは、松本のキャリアへの評価としてよく指摘される。そういう意味では、「硝子の少年」の詞はまさに「よく売れる松本文学」の

CamScannerでスキャン

金字塔と言って然るべき作品だ。そして、そこには松本隆の刻印の数々がちりばめられている。本稿では、九〇年代終わりのKinKi Kidsデビュー曲プロジェクトでの詞に記された松本の刻印を辿ることで、作詞家としての松本の言葉に宿る普遍性について検証したい。

本稿で言う「刻印」とは、「作詞家自身の中にあり、詞として表現する際に溢れ出て、痕跡となった何か」と定義する。それはどうしようもなく溢れ出てしまうものもあれば、自ら溢れさせたものもあるだろう。松本が、二〇〇〇曲を超える自らの作品には「通底するものがある」とよく言っていることは、松本へのロングインタビューを行った田家秀樹が指摘している(3)。歌詞は曲や歌手のパフォーマンスを通して表現されるため、例えば私小説や短歌などに比べて、同一作者の様々な作品に「通底するもの」を、作詞家の私性としては捉えにくい。しかし、敢えて一旦立ち止まり、九〇年代の終わりに松本が新しい仕事で表現した刻印は、松本自身の過去作品のどこに由来し、どのようにして刻印となっていったのかを整理したい。その上で、KinKi Kidsデビュー曲プロジェクトが松本にとって一つの文学的集大成だったという仮説に迫る。

偶像を作り上げる「翳り」の刻印

松本のアイドルへの作品提供は専業作詞家としてのデビュー作のうちの一曲であるアグネス・チャン「ポケットいっぱいの秘密」（作曲・穂口雄右、一九七四年）から始まる。その後、一九八一年から八四年にかけては松田聖子プロジェクトに従事するなど数多くのアイドルの楽曲の作詞を手掛け、アイドル産業において申し分のない経験と実績を引っ提げてKinKi Kidsデビュー曲プロジェクトを迎えた。

エンターテインメントビジネスにおけるアイドルを「偶像」の意で解す時、その像をどう結ぶかがプロジェクトに関わる者の腕の見せ所であることは言うまでもない。二〇世紀後半の日本のアイドルと言えば、若さに由来する明るさや元気さを誇示することが求められたが、松本はその反対にも札を切りながら偶像を創り上げてきた。「僕のものづくりは、〝人と違うことをする〟ということ。そうやって逆らって生きてきたから今の自分がある」と近年、松本は語っている(4)。

それまでのアイドルたちに求められていたものの主流が光だとすると、松本は「翳り」を描くことによって若さの中にある危うさや脆さを表現した。「硝子の少年」はまさに翳りの作品。《ぼくの心はひび割れたビー玉さ》《硝子の少年時代の　破片が胸へと突き刺さる》などの儚さを象徴する言葉が印象に残る。この翳りがKinKi Kidsのデビューに相応しいのか。作曲の山下は「提出した時は散々で、関係者からは〝暗い〟〝踊れない〟〝古い〟と、とにかく酷評されました」(5)と当時を回想している。

しかし、松本はKinKi Kidsに翳りを見たことで、すでに成功を確信していた。松本は自宅での「硝子の少年」執筆を振り返り、「2階の書斎に籠ってずっと考えていたら煮詰まってしまい、ふと、1階に降りていったら、たまたまリビングのテレビにKinKi Kidsが映っていた。「あ、硝子の少年だ」。そう思った。（中略）あの2人には光と影がある。僕らしい詞を、少年の「翳り」を表現できるなって」と語っている(6)。

それ以前にも松本は翳りを描くことでアイドルたちに偶像を与えてきた。男性アイドルでいえば、近藤真彦の最大のヒット曲となった「スニーカーぶる～す」（作曲・筒美京平、一九八〇年）は《Baby 俺達はまだ　Baby 青春知らずさ》と悔やむ別れのブルースだし、遡れば原田真二のデビュー曲も《誰も知っちゃないさ　若さ　それがこんなこわれやすいものだと》という弱さを綴った「てぃーんず ぶるーす」（作曲・原田、一九七七年）だった。また、松本が松田聖子と初めて組んだシングル曲「白いパラソル」（作曲・財津和夫、一九八一年）は、それまでの三浦徳子作詞の五枚のシングルにあった底抜けの明るさはなく、《愛の予感》を表現しつつ、その対象である《あやふやな人》《冷たいあなた》への不安も含んでの予感だ。当時の松田聖子のプロデューサーだった若松宗雄も「事務所の人にこんな地味な曲、売れないと言われた」と証言しており(7)、松田聖子自身も当初はこの曲に難色を示していた(8)というほど、松本の翳りの刻印はアイドル歌謡では特異であり、すんなりと理解されるものではなかった。ちなみに「白いパラソル」は奇しくも一六年後の「硝子の少年」と同じ七月二一日にリリースされている。

KinKi Kidsのデビュー曲プロジェクトには「硝子の少年」以外にもいずれも松本作詞・山下作曲による候補曲があった。後に3RDシングルとなる「ジェットコースター・ロマンス」（作曲・山下、一九九八年）もその一つだ。しかし、KinKi Kidsの所属事務所側からミリオンセラーを強く求められていた中で、山下は「この曲ではミリオンは難しい気がした」といい、後に書かれた「硝子の少年」がデビュー曲に選ばれることになる(9)。「ジェットコースター・ロマンス」は陽気なホイッスルの音とともに《波はジェットコースター》で始まる夏を舞台にした恋の歌。八〇年代に「夏だ！　海だ！　タツローだ！」というキャッチフレーズを生んだほどの明るい達郎サウンド全開のこの楽曲でデビューしていたら、その後のKinKi Kidsの足跡も違うものになっていたかもしれない。

一方で、歌うアイドル自身が自らに翳りを感じていたかは別の話だ。実際、堂本光一は一八歳だった当時を振り返り「自分のことを壊れそうなんて思ったことはなかった」(10)と語っているし、堂本剛に至っては「誤解を恐れずに言えば、松本さんは僕らのことを本当に見透かしているようで見透かせていない人だと思うんです（笑）。でも、だからこそ松本さん独自の視点でKinKi Kidsを

見つめてくれているなと思います。その解釈がまた色っぽいんですよね」と言い切っている[11]。この堂本剛の発言は松本の刻印を考える上で極めて重要な指摘だ。KinKi Kids に色っぽいくらいの壊れやすさを見る松本のある種の過剰さ。しかし、過剰な思い込みがあってこそ、松本の描く翳りの美がよりはっきりとした像を結び、歌い手たちの偶像を立ち上げていくのだ。ここに松本の表現者としての強さを見る。過剰だからこそ溢れ出てしまう美の表現や歌い手への増幅した思いが、文学性となって現れる。こうして近藤真彦や松田聖子にも通底する松本の翳りの刻印が KinKi Kids にも記されたのだ。

失恋ソングにおける刻印

松本は「硝子の少年」の舞台に失恋シーンを選んだ。松本の詞の特徴としてよく「映像的」であることが挙げられるが、多く指摘される色遣いとともに登場人物の配置にもその要因を見ることができる。特に、三人の人物配置の妙が織りなす映像的な失恋シーンは松本の得意とするところでもある。

「硝子の少年」では《ぼく》とその恋人である《君》の他に、《君》を奪っていく《誰か》が登場する。具体的には《君は誰かに抱かれ　立ちすくむぼくのこと見ない振りした》や《絹のような雨に　ぼくの知らないコロン　振られると予感したよそゆきの街》と表現されている。このように失恋シーンで三人目として第三者的人物が描かれる構図は、例えば竹内まりや「SEPTEMBER」（作曲・林哲司、一九七九年）、大滝詠一「恋するカレン」（作曲・大滝、一九八一年）、松田聖子「ハートのイアリング」（作曲・Holland Rose［佐野元春の別名義］、一九八四年）などのヒット曲でも既に採用されていた。

三人目が登場する手法について松本は「ビートルズがなぜ世界を征服できたかというと、詞の世界に3人称を持ち込んだからだと思っています。（中略）ビートルズの描く世界には「私とあなた」の他にもうひとりいた。ほら、「She Loves You」とかそうでしょう。するとそこに社会ができる。歌のなかに世界や時代が立体的に立ち上がってくる。そうやって歌はリアルになった。そういう音楽で育ったぼくには、平面的な歌がつまらなく感じられて、立体的な世界をつくろうとやってきました」[12]と明かしている。立体的な失恋シーン。まるでいくつものカメラで捉えた映像のようなその描き方も、松本の刻印と言える。

もちろん松本には「ルビーの指環」や太田裕美「木綿のハンカチーフ」（作曲・筒美京平、一九七五年）、吉田拓郎「外は白い雪の夜」（作曲・吉田、一九七八年）のように登場人物が二人だけで展開する別れのシーンを描いた代表曲も多くある。しかし、三人目を描いて「立体的に」「社会」を描く世界観を持ち込んだことで、「硝子の少年」の主人公のやるせなさは増し、壊れやすい少年性の輪郭を美しくしたことは間違いない。

CamScannerでスキャン

また、失恋に直面しても恋人奪還の行動を起こしたりせずに身を引くことも、松本の失恋ソングの刻印と言えるだろう。嫌な後味を残さない、ある種の潔さすらある。先に例に挙げた「SEPTEMBER」でも恋人の後を付けつつ《いけないと知りながら ふりむけばかくれた》だし、「ハートのイアリング」では《あの娘のうわさなど 信じたくないけど 本当だったらはっきりさせてね》と心の中で言うだけ。失恋相手やその人を奪っていく「三人目」に対して直接的な行動には出ない。そういう意味では、「恋するカレン」の《君が彼の背中に手をまわし踊るのを壁で見ていたよ》も同様だ。行動として通底するものが見える。これは「硝子の少年」の《舗道の空き缶蹴とばし バスの窓の君に 背を向ける》という《ぼく》が傍観を選択した態度と重なる。さらに言うと、「恋するカレン」の《Oh! Karen 振られたぼくより哀しい そうさ哀しい女だね君は》と「硝子の少年」の《指に光る指環 そんな小さな宝石で 未来ごと売り渡す君が哀しい》は、ともに別の人に惹かれていく恋人を憐れむように突き放しており、これらの表現は終わった恋を忘れて未来へと踏み出すための踏切板の役割をしている。また、「SEPTEMBER」の《トリコロールの海辺の服も 二度と着ることはない》や「ハートのイアリング」の《背中を見送って そっと外したイアリング 道に捨てれば雪がかくすでしょう》のようなそれぞれの曲のラストの踏ん切りも同様だ。

これらの行動描写表現は、松本が近年、作詞の姿勢の一つとして「不幸であることと馴れ合って、傷を舐め合うような詞は、ぼくの好みではない。（中略）失恋してめそめそしているより、どれだけ落ち込んでも、それを乗り越えて、立ち上がる。できるだけ失意のまま終わらないように意識はしてたね。（中略）だから適度に翳りを入れながらも、なるべく明るく」[13]と語っていることとも符合する。そして、松本のこのポリシーがしっかりと表出しているのが「硝子の少年」のラストの《何かが終わってはじまる雲が切れてぼくを 照らし出す》というフレーズだ。失恋の歌であっても、必ず希望を見出して終わる。これも松本の刻印なのだ。

松本の代名詞での刻印

はっぴいえんど時代から松本の代名詞となっている「風」という言葉。専業作詞家となってから松本はこの言葉を多くの歌い手に贈っている。特に何かの節目となるような楽曲において、「風」の刻印はさりげなく、かつ鮮やかに記されている。中でも「風街」は松本のアイデンティティのようなもの。寺尾聰との初めてのタッグとなった「ルビーの指環」の《くもり硝子の向こうは風の街》という歌い出しは、松本自身も「僕の最大の賛辞だよね」と認めているほどだ[14]。松田聖子プロジェクト初めてのシングル曲「白いパラソル」のサビの《答えは風の中ね》は、前述した彼女初の「翳り」を補強しているし、何より専業作詞家としての

松本のデビュー作のうちの一曲であるチューリップ「夏色のおもいで」(作曲・財津和夫、一九七三年)は《きみをさらってゆく風になりたいな》から始まっているのだ。松本の「初めて」には必ず「風」が寄り添う。

KinKi Kidsのデビュー曲になる予定で書かれた「ジェットコースター・ロマンス」の《素敵な風を集めながら》というフレーズが、はっぴいえんどの代表曲である「風をあつめて」(作曲・細野晴臣、一九七一年)に由来していることは、KinKi Kidsに対して最高の門出を用意しようという松本の心意気が表れた刻印と捉えるべきだろう。松本隆の象徴にして最大の刻印である「風」は、「風をあつめて」という原点に立ち返る形で、デビューという節目を迎えるKinKi Kidsに手渡されたのだ。そして、同じくデビューシングル候補だった「Kissからはじまるミステリー」(作曲・山下達郎、一九九七年)にも《ソーダ色した風に　はしゃぐ君のスカート　不思議》《恋はミステリー　夏の風は　心騒ぎを奏でるクレッシェンド》と「風」が贈られている。

印象的な言葉の刻印は「硝子の少年」にもある。曲名にもなった《硝子の少年時代の　破片が胸へと突き刺さる》というフレーズ。少年から大人になっていく時期の危うさを表しているが、薬師丸ひろ子が一九歳の時に歌った「探偵物語」(作曲・大瀧詠一、一九八三年)の《透明な水の底　硝子の破片が光る　だから気をつけてね》を思い起こす。松本は「探偵物語」では《破片》を「かけら」と読ませているが、先の見えない危うさを示唆する暗喩となっているところは同じだ。はっぴいえんど時代の歌詞や、同時期に書かれた松本のエッセイ・短篇小説集『風のくわるてつと』(ブロンズ社、一九七二年)での散文にも、比喩塗れと言ってもいいほど多彩な喩えがちりばめられている。松本がもともと比喩表現を多用する作詞家であることは今さら言うまでもない。

KinKi Kidsの初期作品での高度な比喩表現によるイメージの喚起は、独特の動詞の使い方にも及んでいる。特にラブシーンでの愛情表現が効果的だ。「硝子の少年」の《映画館の椅子で　キスを夢中でしたね　くちびるがはれるほど囁きあった》は、「囁く」という動詞を用いることで、ただキスをしているのではなく何かを伝えあえていた恋人との唯一無二の関係性を立ち上げている。また、「ジェットコースター・ロマンス」には《ぼくの手をギュッと抱いてて》という表現がある。手を「握る」とか「つなぐ」ではなく「抱く」とすることで、一気に明るく濃厚な親密さが広がる。こうしたたった一つの動詞による細かな比喩的用法によるイメージの喚起は、まさに文学的な言葉遣いの極みだ。商業的成功が大前提とされた楽曲に、文学的価値を残してしまうことこそ、松本の最も大切な刻印と言える。

松本文学の普遍性

一九九七年のKinKi Kidsデビュー曲プロジェクトには、松本の

あらゆる経験や知見、作詞家としての技術などが詰まっていた。そして、その集大成ぶりが歌詞に散りばめられた数々の刻印となって表出している。逆に言うと、その刻印が依頼の上で義務付けられていたミリオンセラーの実現に向けて、松本が自らの全精力を注いだことの証にもなっているのではないだろうか。そういった苛烈な状況での作詞の仕事を、見事なパフォーマンスで表現し切ったKinKi Kidsに対して寄せる信頼が生まれ、愛情は強くなっていった。その後、松本は「ボクの背中には羽根がある」（作曲・織田哲郎、二〇〇一年）や「高純度romance」（作曲・マシコタツロウ、二〇二二年）などで二一世紀に入っても定期的にKinKi Kidsとタッグを組み続けてきている。

今年、作詞家生活五五周年を迎えた松本は、自らがパーソナリティを務めるラジオ番組でKinKi Kidsの印象を問われ、「好きですね」と端的に表現している[15]。その愛情が詰まった歌詞が、松本自身がKinKi Kidsへの提供作品の中でも一番好きだという「スワンソング」（作曲・瀬川浩平、二〇〇九年）ではないか。「風」とともに松本が愛するモチーフである「白鳥」が使われている。《君の優しい白い手　海の青にも染まらず》は、白鳥を用いた日本の最も美しい詩歌の一つである「白鳥は哀しからずや空の青海のあをにも染まずただよふ」という若山牧水の短歌から来ていることは間違いない。松本は自らこの短歌が好きだということを公言しており[16]、好きになったKinKi Kidsに対して、好きだった牧水を贈った形になる。松本が八〇年代末から九〇年代半ばまでの充電期間、古典に触れていたことは冒頭に書いた通りだ。その頃からライフワークとして続けているシューベルトの歌曲の日本語口語訳では、二〇一八年にアルバム『白鳥の歌』も出している。

松本は「流行を追いすぎると人は本道を忘れてしまう。メインストリームをね。僕が古典を吸収したのはそういうこと」と古典に触れる意義を述べている[17]。堂本光一が「硝子の少年」のリリース当時を振り返り、「KinKi Kidsの音楽の良さって、当時から、はやりに流されなかったこと。我々は我々の音楽をやってきた」[18]と語っていることとも符合する。また、堂本剛も「やっぱり僕らが「硝子の少年」でデビューしたことが非常に大きいと思います。アイドルらしい明るい曲でデビューしていたらこうはなっていなかったでしょうね」[19]と言う。この二人の回想は、何者にも迎合しない松本の作詞家としての態度が、「硝子の少年」という文学的・商業的成功の土台になったことを示している。七〇年代にはっぴいえんどで日本語ロックの歌詞を確立し、八〇年代では歌謡曲での成功を収めたこととともに、九〇年代のKinKi Kidsデビュー曲プロジェクトでの復活劇は、松本の作詞家人生のターニングポイントとなった。

二〇〇〇曲を超える作品を生み出してきた松本。そんな中で、九〇年代の終わりに三〇歳も離れたKinKi Kidsの二人を通して作詞家の刻印を余すところなく発露できたことは、松本の商品価値

は消えないことを証明した。それと同時に、松本作品に通底する普遍性があったからこそKinKi Kidsが松本の詞を表現し切れたということも言えるはずだ。だからこそ、「硝子の少年」はリリースから三〇年近く経った今でも、色褪せない文学として受容され続けている。

註

（1）延江浩『松本隆 言葉の教室』（マガジンハウス、二〇二一年）、一一四頁。

（2）「作詞家・松本隆からKinKi Kidsへ。「硝子の少年」たちとの20年」（『an・an』二〇一七年七月二六日号、マガジンハウス）、五九頁。

（3）田家秀樹『風街とデラシネ　作詞家・松本隆の50年』（KADOKAWA、二〇二一年）、二二七頁。

（4）「サライ・インタビュー　松本隆」（『サライ』二〇二五年四月号、小学館）、一一〇頁。

（5）「ニューアルバム、ディスコグラフィ、キーワードから山下達郎を学ぶ　TATSURO YAMASHITA Sunday Songbook KEYWORD #11 KinKi Kids」（『Hanako』二〇二二年九月号、マガジンハウス）、六九頁。

（6）「KinKi Kidsと日本の歌。」（『Hanako』二〇二二年九月号、マガジンハウス）、二〇頁。

（7）田家秀樹『80年代音楽ノート』（ホーム社、二〇二四年）、五七頁。

（8）中川右介『阿久悠と松本隆』（朝日新書、二〇一七年）、三二二頁。

（9）前掲「ニューアルバム、ディスコグラフィ、キーワードから山下達郎を学ぶ　TATSURO YAMASHITA Sunday Songbook KEYWORD #11 KinKi Kids」、六九頁。

（10）前掲「KinKi Kidsと日本の歌。」、二〇頁。

（11）前掲「KinKi Kidsと日本の歌。」、二〇頁。

（12）延江前掲書、四七頁。

（13）延江前掲書、八〇頁。

（14）佐野元春『ザ・ソングライターズ』（スイッチ・パブリッシング、二〇二二年）、七六頁。

（15）TBSラジオ「松本隆 風街ラヂオ」、二〇二五年六月一五日放送回。

（16）田家前掲書『風街とデラシネ』、五一三頁。

（17）田家前掲書『風街とデラシネ』、五一三頁。

（18）『読売新聞』二〇二二年一二月三一日・朝刊（読売新聞社）、二〇面。

（19）「KinKi Kids独占インタビュー」（『週刊朝日』二〇二一年一月一日・八日号）、四九頁。

（おのだ　ひかる・歌人）

風街であえないきみへ ——「水中メガネ」のカヴァーと松本隆における少年性

石川 愛

0 風街と水中メガネ

『風街であひませう』『風街へ連れてって！』——私たちが松本隆のうたに触れるとき、いつも風街へと誘われる。馴染みの景色に異邦の街並みを、見知らぬ風景に見慣れた街を幻視する。その相反する二つの試みが交錯する場所こそ、作詞家・松本隆が生まれた都市「風街」である[1]。松本にとって風街は、高度に都市化された景色には不釣り合いなロマンや「やさしさ」に彩られた者たちだけの秘密の場所であり、私たちは自らが幼年時代を過ごした街の記憶を思い出しさえすればその夢の街に辿り着けるらしい[2]。松本が作詞活動を始める起点となったバンド・はっぴいえんどのセカンド・アルバムに冠されたこのコンセプトは、松本の詞世界を象徴する語として今日では広く知られるところとなった。そして、このファンタスティックな都市の風景を描いたとされているのが、はっぴいえんどの代表曲の一つである「風をあつめて」だ。

街のはずれの
背のびした路次を　散歩してたら
汚点だらけの　靄ごしに
起きぬけの露面電車が
海を渡るのが　見えたんです

「風をあつめて」の歌い出しからは、風街が立ち現れるのに必要な仕掛けが少なくとも二つあることが読み取れる。それはすなわち、「〇〇ごし」の視線と水である。一九六四年の東京五輪に関連する都市再開発で失われた古き良き東京として理解されてきた「風街」[3]は、特定の時代の都市・社会状況が纏わりついた

都市の記憶をノスタルジックなイメージへと変貌させるために生み出された概念であったといえる。そしてこの変貌を可能にするのが、何かに隔てられながら風景を見るという行為と、その風景自体を満たしていく水である。この見立ては、「風をあつめて」三番ヴァースの歌詞に触れるときより深い確信に変わる。

人気のない
朝の珈琲屋で　暇をつぶしてたら
ひび割れた　玻璃ごしに
摩天楼の衣擦れが
舗道をひたすのを見たんです

一番では「汚点だらけの靄ごし」に景色を眺めていたのが、三番では「ひび割れた玻璃ごし」に変わる。完全に透明でロマンティックな何かではなく、しみやひびをともなうレンズを通してのみ風街は現れる。三番ヴァースでは明示的に水のモチーフが出てきてはいないものの、「ひたす」という語からは、行き交う人々の擦れ合う裾が波の動きのように街を染めていく様子が思い浮かぶ。松本は「〇〇ごし」の視線と水を駆使して風街を私たちに幻視させ、その夢の街に囚われ続ける自らを「微熱少年」と呼ぶ[4]。そして、風街を浮かび上がらせる二つのモチーフを明確に引き継いでいる楽曲として本論で取り上げるのが、一九九九年に発表された「水中メガネ」である。

「水中メガネ」はChappieという特異な歌手が発表した楽曲であり、作詞に松本隆、作曲にスピッツの草野正宗[5]を迎えて制作され、松本の作詞活動四五周年を記念したトリビュート・アルバム『風街であひませう』（二〇一五）において草野がカヴァーしたことで知られている――歌手としてのChappieの特異性、およびこの紹介の仕方そのものが「水中メガネ」という楽曲の性質に深くかかわってくる。楽曲の具体的な検討に入る前に、「水中メガネ」のカヴァーが収録された『風街であひませう』がとるトリビュート・アルバムという形式について確認しておきたい。

トリビュート・アルバムはもともと、ジャズやブルース、ソウルの文脈で大きな功績を残したミュージシャンを称えるため、一九五〇年代の英語圏で登場してきた形式である。日本でトリビュート・アルバムが制作されるようになるのは一九九〇年代後半であるが、この頃には複数のミュージシャンによる共同制作の形式が一般的となっていた。特定のミュージシャンの音楽的功績を称えてカヴァーする営みは、ポピュラー音楽史の（再）構築にも大きな影響を及ぼす[6]。松本の作詞活動の周年記念イヤーに繰り返しトリビュート・アルバムが制作されているという他に類を見ない現象[7]は、作詞家としての松本の歩みが戦後日本ポピュラー音楽における歌詞世界の展開の中心であり続けてきたことを示していると同時に、この現象そのものが松本の功績を中心に据えた戦後日本ポピュラー音楽史観を絶えず構築する機能を担ってきたともいえる。松本のトリビュート・アルバムには必ず

「風街」の語が冠され、そこを訪れれば私たちはいつだって風街に棲まう微熱少年としての松本にあえると促される。つまり、作詞家・松本隆の偉大さは、「微熱少年として風街にいる松本隆」という物語が繰り返し紡がれることによって形成されてきたのである。

トリビュート・アルバム『風街であひませう』に収録された「水中メガネ」のオリジナル・アーティストであるChappieは、一九九四年にgroovisionsというデザインスタジオが製作した着せ替えキャラクターである。顔のパーツは同一だが、髪型や服装、目や肌の色などを自由に変更できるキャラクターとして世間の注目を集め、各社CMに起用されるようになった。歌手活動を行っていたのは一九九九年から二〇〇一年にかけてであり、「水中メガネ」はChappieのサード・シングルとして制作されている。一九九八年に松本主宰で立ち上げたホームページ「風待茶房」のウェイトレスとしてChappieが起用されていた縁から松本に作詞の依頼が舞い込んだらしい(8)。草野は「チャッピーが歌い、松本さんが詞を書くなら」ということで依頼を引き受け、松本と草野の初タッグが実現した。草野が作曲だけで楽曲制作に携わるのは、これが初めての試みだったそうだ。Chappieの特異さは、ヴォーカルを担当する女性ミュージシャンが楽曲ごとに異なる上、誰がヴォーカルを担当したのかが公表されていないことにある(9)。それゆえ、楽曲の紹介時には――本論でもそうであったように――「松本隆作詞・草野正宗作曲」であることが強調される。また、作曲者である草野のカヴァーによって初めてオリジナルのChappieヴァージョンを知ったという聴き手も少なからずいただろう。

そこで本論では、「水中メガネ」におけるChappieおよび草野マサムネの歌唱パフォーマンスの分析を通じて、「微熱少年として風街にいる松本隆」という物語がどのようにして成立するのか、そのメカニズムを明らかにする。風街を浮かび上がらせる二つのモチーフを引き継ぐ「水中メガネ」では、「わたしは男の子」という一聴すると奇妙に思われるフレーズが歌われる。この一節を解釈することが、今も風街で微熱に浮かされる松本の少年性を解き明かす糸口となるに違いない。

1　「わたしは男の子」、あるいは歌う者の「空疎さ」

「わたしは男の子」――一般に女性の一人称として用いられるか、男性が用いる場合には比較的改まった場面で使われる「わたし」と、まだ成熟していない印象を与える「男の子」という語の組み合わせにほのかな違和感をおぼえる。「男の子」だと歌っているのに、それをもってただちに少年の存在を表していると断定することはできない。この重要なフレーズの解釈には、「わたし」と歌っているのはどのような存在なのか、より具体的には「わたし」はどのようなジェンダーと考えられるのかが深くかかわる。そして、この解釈のためには、「水中メガネ」における歌唱パフォーマンスを通じて誰が発話者となりうるのかという「作者」

の問題を検討しなければならない。

ポピュラー音楽における「作者」の機能を論じた増田聡は、「作者」は署名・所有関係・帰属関係・言説内での「主体の位置」という四通りの仕方でテクストと結びつくと論じたフーコーの作者論をポピュラー音楽の実践へと敷衍し、複数の存在が音楽制作・流通に関与するポピュラー音楽においては帰属先としての作者を確定することが困難であると指摘している(10)。帰属先としての作者は、ポピュラー音楽の制作・流通にかかわる無数の貢献者の中から「ある一定の批評的操作によって特定の人物に帰せられる」(11)ことで遡及的に措定される。ポピュラー音楽文化においては一般に、歌声の担い手となるいわゆるフロントマンが帰属先としての作者の第一候補とみなされる傾向にある。しかし、Chappieの場合、ヴォーカルが楽曲パフォーマンスの成立に貢献していることは確かだとしても、ヴォーカリストの名が公表されないために、その貢献の帰属先とみなすことのできる者の存在が希薄になる。このとき、Chappieの楽曲の帰属先としての作者の役割は、作詞者や作曲者など楽曲創作における貢献を担った存在により強力に付与されるようになる。「水中メガネ」のように、作詞者の松本や作曲者の草野がすでに大きな功績を残している場合、こうした傾向はいっそう顕著になるだろう。

複数の楽曲制作者やプロデューサーが関与しながら架空のキャラクターアイコンに歌わせるというChappieの事例は、歌声合成ソフトウェア・ボーカロイドを用いたソフトとして二〇〇七年に発売された初音ミクの前触れであったと思えなくもない。ボーカロイド技術は、キャラクターの設定に応じて声優や歌手から提供してもらった音声サンプルをもとにしている。この技術を用いてキャラクターが歌う者となるとき、音声サンプルのデータ化によって、歌に現れる情動とその起源としての歌う者の結びつきが切断されている印象を聴き手に与えるのではないだろうか(12)。こうした歌う者と歌の情動の切り離しは、歌の情動の起源を楽曲制作者に求める動きを加速させる(13)。

これに対して、Chappieの場合、歌うのはボーカロイドではなく人間であるため、一曲のうちではあくまで歌う者と歌の情動は結びついたままであり、これは一般的な意味での歌手と構造は変わらない。しかし、それがChappieという架空のキャラクターのもとに束ねられようとするとき、楽曲によってヴォーカリストが変わるために、一つの固有の人格としてまとめ上げることは極めて困難となる。情動の起源を示すものとしての歌声が一義に定まらないという特徴は、歌う者としてのChappieの「空疎さ」を演出することとなり、これはChappieが「着せ替えキャラクター」であることによってある程度正当化されている。

歌う者としてのChappieの「空疎さ」は、「わたしは男の子」という発話の聴こえ方にも大きく関与している。つまり、歌う者としてのChappieが空疎な存在であるがゆえに、「水中メガネ」の歌唱における発話は作詞者である松本に帰属しているという見方が強まり、松本がChappieに「わたしは男の子」と歌わせてい

るような印象が喚起されやすくなっている。一方で草野がカヴァーする場合、それがしばしば「セルフ・カヴァー」と呼ばれることからも裏づけられるように、Chappie よりも草野の方が発話の主体として正統性が認められるようにさえ思われる。いわば言葉を吹き込まれる存在として抑圧された立場に置かれている Chappie だが、すでに述べた通り、一つの楽曲のうちでの歌が示す情動とその起源としての歌う者の関係は一般的な歌手のそれと同じ構造を保っている。歌唱パフォーマンスは、楽曲とその帰属先としての作者の間で生み出される権力関係を背景としつつ、それとは異なる次元で「わたしは男の子」というフレーズの解釈を可能にする。それゆえ、この解釈には、Chappie および草野の具体的な歌唱の分析が必要となる。

2　水中でみる／きく世界——Chappie と草野マサムネの歌唱について

Chappie 版の「水中メガネ」の冒頭で耳を捕えるのは、s音の連続による音のきらめきである。

> 水中メガネで記憶へ潜ろう
> 蒼くて涼しい水槽の部屋
>
> あなたの視線に飽きられちゃったね
> 去年は裸で泳いでたのに

「水中 suichu」「涼しい suzushi」「水槽 suiso」といった具合にs音が ch や z の音とも組み合わされながら重ねられていく。音声学的に言えば、これらの子音は上の歯の根本の内側部分である歯茎で発音され、唇や舌によって口の中が非常に狭められるために発音時に空気の乱流が生じて摩擦が発生する[14]。爽やかさを思わせる[15]この音の連続は、楽曲の舞台である水中へと聴き手を誘うのに大きな効果をあげている。Chappie の歌声はs音を過剰に強調してはいないものの、反復の効果もあって、この子音が生み出す摩擦音は水面へとあがっていく泡のきらめきのように際立って聞こえる。一方、草野マサムネの歌声においては、原曲と同じ歌詞が歌われているにもかかわらずs音の際立ちは抑えられている。「水槽 suiso」と歌う部分に顕著なように、草野の歌声は聞き取りやすい日本語を発していながらも子音のアタックが弱い。音声学的な実証を経ていない見立てではあるが、草野の発声は子音を発音するときに空気を妨げる声道内での地点が比較的浅く、かつ舌の位置などの関係で空気の遮りが弱いために息が多くかつゆるやかに吐き出される特徴をもっているように感じられる。Chappie のs音の連続が水泡のきらめきを想起させるとすれば、草野の柔い子音は水の中へと潜り視界がぼやけていく様を思い起こさせる。

子音をめぐる両者の違いは、「わたしは男の子」のフレーズにも現れている。Chappie が歌うヴァージョンでは、t音とk音[16]の連続が木琴のような丸みを帯びた音色でリズムを刻んで

いる。一方、草野が歌うヴァージョンでは、バスドラムがリズムを刻む音が強調されることもあり、歌声によるビート感は抑えられ、非常になめらかな発声に聞こえる。
　サビのヴォーカルに関してもう一つ指摘せずにはいられないのは、草野が歌声のうちに潜ませたフォールである。

泣きながら鏡の
前で踊るゆらりゆらり俄か雨
水中メガネをつけたら
わたしは男の子

「泣きながらかがみの」「水中メガネを」「つけたら」の傍点を付した箇所で、草野はわずかに音程を下降させて歌っている。草野がヴォーカルを務めるスピッツの楽曲でもしばしば聞かれる歌唱法だが[17]、Chappie のまっすぐなロングトーンと比較することでその特徴をよりはっきりととらえられるだろう。このフォールが特異であるのは、一般にフォールがフレーズの末尾で用いられることが多いのに対して、草野の「水中メガネ」ではフレーズの冒頭あるいは中盤の最高音で用いられている点においてである。正確には、「泣きながらかがみの」「水中メガネを」ではアウフタクトの部分にフォールが用いられており、「つけたら」はアウフタクトで始まるフレーズの第一拍かつこの楽曲の最高音でフォールが使われている。涙と雨が落ちていく下降運動がもたらす物哀しさは、水中メガネをつけるときのフォールで最高潮へと達する。
　そしてその直後に「わたしは男の子」という一節が歌われる。Chappie が女性とみなされる透明感のある声で歌うのに対して、草野の声は「男性にしては高く、女性にしては低い」。「性別の判別しない子どもの声域のよう」でありながら、「大人の声特有のかすれも生きている」[18]。女性とみなされる Chappie の声で「わたしは男の子」と歌われる場合、その表現上の矛盾が前景化する一方で、草野の声で歌われると、このフレーズが性の未分化な状態を表しているのだとして聴きたい衝動に駆られる。いずれにせよ、この場面ではまだ「わたしは男の子」がどのような状態を指しているのかを確定することはできない。
　一番のヴァースで特徴的だった s 音の反復には、二番になると k 音の繰り返しが重ねられていく。

微かな潮騒　空耳なのかな
無言の会話がきしむ音かな

あなたは無視して漫画にくすくす
わたしは孤独に泳ぎだしそう

「微かな kasukana」「会話 kaiwa」「きしむ kishimu」「かな kana」「無視して mushishite」「くすくす kusukusu」「孤独 kodoku」。ここでも一番と同様に、Chappie 版に聞き取られた子音の摩擦が、草

野の歌うヴァージョンにおいてはそれほど前景化しない。Chappieの歌声が示すs音とk音の重なりは、さしずめ「あなた」の元から離れて寄る辺ない海へと「わたし」を送り出してしまう「無言の会話がきしむ音」なのだろう。去年と何も変わらないはずの「わたし」に飽きるという変化を「あなた」が最初に見せていたにもかかわらず、二番になると「あなた」の無邪気なままの姿に対して「わたし」の方が孤独に包まれながら海へ泳ぎ出すという大きな変化を迎える。二番ヴァースまでの歌詞から読み取れるのは、今では何か決定的なすれ違いが起こっているものの、本来「わたし」と「あなた」は互いに無邪気な会話を楽しみ、一緒に並んで泳ぐ間柄だったのだろうということである。それは、「あなた」もまた「わたしは男の子」と呟くことのできる存在であると言い換えても良いかもしれない。Chappieの歌声が担っていた軽やかで残酷な音の響きは、草野のヴァージョンでは「わたしは孤独に泳ぎだしそう」の部分から鳴り始めるピアノのD音へと仮託され、サビの直前にかけてその響きはどんどん大きくなる。空耳と思われていた潮騒はやがて無視できない大きさにまで広がり、わたしとあなたを包むのである。

3 「わたしは男の子」から「見知らぬ女の子」へ

二番のサビに差しかかったところで、解釈を保留していた「わたしは男の子」のフレーズが回帰してくる。大サビに向かう前のCメロも合わせて、歌詞を見てみよう。

熱帯の魚と
じゃれるように暑い暑い夏の夜
心はこんなに冷たい
わたしは男の子

岩陰でいちゃついてた
あの夏の匂い

熱帯の魚との戯れは、「岩陰でいちゃついてた」という表現と合わせると性的なモチーフとしても考えられる。海辺の街での性的な体験は、松本の自叙伝的小説『微熱少年』第一章で繰り返し描かれる出来事でもある。とりわけ、海辺で眠ってしまった「ぼく」が見た、月の照らす海を女の子と二人で泳ぎ、飛び魚が跳ねる様子を性と死の絡まるイメージとして眺める夢は[19]、「水中メガネ」で描かれる情景との関連を思わせる。これを踏まえて「水中メガネ」の歌詞を考えてみると、「去年は裸で（一緒に）泳いでた」はずの「わたし」と「あなた」は、遊びで戯れ合っているうちに一線を越えてしまったのではないだろうか。「あなた」は事の重大さをまるで理解していないかのように「漫画にくすくす」と笑っているが、「わたし」はそれが決定的かつ不可逆な出来事となってしまったことを痛感し、海へと泳ぎ出してしまう。「男の子だったわたし」が水中メガネを隔てて幻視するほかに触

CamScannerでスキャン

れることのできないものとなってしまったのは、戯れで充満する熱気とは裏腹に心が凍結されたある夏の出来事ゆえだったのだ。「わたし」がこの不可逆な出来事を契機とした隔絶を引き受けざるを得ない状況に置かれているのに対して、「あなた」はそうした隔絶の運命とは無縁な立ち位置にいるかのように描かれている。

今、「男の子だったわたし」と述べた。「わたしは男の子」の解釈を確定させるよりも前に、過去のフィルターが挟み込まれた「男の子だったわたし」の存在が前景化してしまう。とりわけ、若さから来る生のエネルギーが限りなく死へと近づくことによるエロスと、その接近の瞬間が現在の自らから徹底して隔絶されていることによるノスタルジアの両者を同時に喚起する草野の歌声(20)を聴いていると、水中メガネの向こうでしか出会えない「男の子だったわたし」が聴き手のもとに立ち現れる気がしてならない。では、事後的にしか確定できない「わたしは男の子」とはどういう状態なのか。楽曲は草野のロングトーンに重なるバスドラムを皮切りにクライマックスを迎える。

洪水みたいに
時の波がゆらりゆらり打ち寄せる
水中メガネの
向こうで
一人鏡の
前で踊るゆらりゆらり俄か雨
水中メガネを
外せば
見知らぬ女の子

時の波を洪水に喩える歌詞に連動して、バンドが奏でる音像も厚みを増して聴き手に迫ってくる。その印象に大きく貢献しているのは、草野によって重ねられているコーラスにかけられたリヴァーブである。大サビでは演奏全体にそれまでと比べて強めのリヴァーブがかけられているように思われるが、とりわけコーラスのリヴァーブは一番・二番のサビと比べて明らかに強く、コーラスの歌う言葉の輪郭がぼやけて聞こえる。それゆえ歌声は、水中メガネの向こうで押し寄せる波の激しさに飲み込まれそうになる。一番サビで指摘した草野のフォールは大サビでも繰り返し聞かれ、この歌唱が示す下降運動は死のイメージを喚起する。そして、リヴァーブの荒波から抜け出した声はまさしく「見知らぬ」何者かに様変わりしている印象を与える。

それに対して、Chappie の大サビは、楽曲構成上の盛り上がりはもちろんあるものの、歌声のレベルで草野のヴァージョンのような変化は感じられない。むしろ洪水が打ち寄せる中でもそれまでと変わらぬ純度の高い響きを保っている。そうした清廉さが一瞬崩れるのが「水中メガネの向こうで」の傍点部分である。Chappie の歌唱ではそれまでk音の発音が明確になされてきてい

たのに対し、この部分では明らかに子音のアタックが弱くなっている。しかしながら、最後の「見知らぬ女の子」ではk音の響きが回帰し、その余韻でもって楽曲が締めくくられている。

　こうして、楽曲最終盤での「見知らぬ女の子」の登場をもってはじめて、「わたしは男の子」から「見知らぬ女の子」への転換という構造が浮かび上がる。今は女の子となった「わたし」が「水中メガネで記憶へ潜」るときに限ってかつての「男の子だったわたし」が現れるのであり、これにより「わたしは男の子」とは性の未分化な状態、あるいは性の分化が我が身に降りかかるという運命に無自覚でいられた頃を指していたのだと解釈することができる。草野のヴォーカルが水のモチーフの描かれ方に連動して展開し、「わたしは男の子」から「見知らぬ女の子」への変化を体現していたのだとすれば、Chappie のヴォーカルは「男の子だったわたし」を完全に葬り「見知らぬ女の子」でしかなくなった存在による一貫した語りであったのではないだろうか。

　そして、風街で微熱に浮かされる少年とは、この「見知らぬ女の子」でしかなくなった存在の出現によって初めて成立する。「水中メガネの向こう」に現れた過去の自分を「男の子」と言い表すことができるのは、今はもはや「見知らぬ女の子」になってしまっているという現在の認識ゆえである。現在の視点から離れて「水中メガネで記憶へ潜」るとき、「わたしは男の子」というフレーズはうまく理解できないものとなってしまうのであり、それは本論での分析の過程が証明していたことでもある。「わたし」にとっても「あなた」にとっても「男の子だったわたし」が
に喪われてしまったとき、「わたし」はこの残酷なイニシ
ションの当事者であるがゆえに、一度喪われた「男の子だっ
たし」を取り戻すことはできず、「見知らぬ女の子」として
続けなければならない。それに対して、このイニシエーシ
通過せずともよいという理由から「あなた」は「男の子」
続けることができ、同時に「あなた」は一連の通過儀礼を
いる立場から、完全に喪われてしまっているがゆえにもは
を被ることもない「男の子だったわたし」を永遠に自らの
とどめおくことができる。

　すなわち、「○○ごし」の視線と水のモチーフ（＝水中
を通じて現れる街（＝風街）における少年は、「見知らぬ女
の出現がもたらす二重の喪の未完了によって少年たりえる。
めの喪の未完了は、「わたし」が経験した「わたしは男の子
ら「見知らぬ女の子」へというイニシエーションを経験して
い、つまりまだ喪が発生するべき時に出会っていない——実際
だから、正確には、喪が発生するべき時に出会っていないふり
は「わたし」も「あなた」も「あの夏の匂い」を経験している
していられる——という次元であり、もう一つはすでに葬られて
しまった「男の子だったわたし」に対する喪が完了しないままで
いることが許されるという次元である。Chappie の可憐な歌声が、
松本の詞における少年性を成り立たせる、未分化な性の喪失をめ
ぐる非対称性を残酷かつ清廉な仕方で浮かび上がらせているのに

CamScannerでスキャン

対して、草野マサムネの「平熱」(21)な歌声は、この喪失をめぐって微熱に浮かされる少年にではなく、葬られる「男の子だったわたし」の道行きに付き従っているのだ。松本隆はいつだって風街にいる。あえるはずのないきみを待ちながら。しかし彼は、あえないからこそ、きみが永遠にそばにいることを知っている。私が松本隆のうたに触れるとき、風街であえないきみが今どこでどうしているのか、いつもそればかりを気にしている。

註

(1) 松本隆「なぜ「風街」なのか」『風街詩人』新潮文庫、一九八六年、一二〇―一二四頁。

(2) 松本による風街への誘いは、彼が記したいくつかのエッセイに共通して見られる。ここでは次の二つを念頭に置いている。松本隆『風街』のための素描　その1」、『風街』のための素描　その2」『風のくわるてっと』立東舎文庫、二〇一六年（一九七二年初版）、一二九―一四二頁。

(3) Michael K. Bourdaghs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-pop* (New York City: Columbia University Press, 2012), p.167.

(4) 『微熱少年』は一九七五年にブロンズ社より発行された松本のエッセイ集および一九八五年に新潮社より刊行された松本の自叙伝的小説のタイトルである。また、同名小説の刊行に伴い、一九八六年に新潮社より新装版として発表されたエッセイ集のタイトルに採用されたのが『風街詩人』である。

(5) 草野は、作詞作曲者としての名義には本名の草野正宗を用い、「草野マサムネ」名義と区別している。本論では、この名義の使い分けに従い、作曲者としての草野と、カヴァー・ヴァージョンでのヴォーカリストとしての草野を区別する。

(6) 例えば、松本が所属していたバンド・はっぴいえんどは、一九九〇年代後半以降日本のポピュラー音楽シーンのほぼ全体を指す用語として定着した「Jポップ」の「なんでもあり」な状況に対する差異化を企てる若手ミュージシャンによって、彼らの音楽実践の（仮想的）ルーツとして選び出されることを通じて、戦後日本ポピュラー音楽史上の地位が確立されてきた。この歴史観の創出を担ったバンドは「はっぴいえんどフォロワー」と呼ばれ、彼らの多くは二〇〇二年に発表されたトリビュート・アルバム『HAPPY END PARADE』に名を連ねている。詳細は以下。輪島裕介「「はっぴいえんど神話」の構築　ニューミュージック・渋谷系・日本語ロック」『ユリイカ』三六巻九号所収、青土社、二〇〇四年、一八九―一九一頁。

(7) 松本の作詞活動三〇周年となる二〇〇〇年に、松本作詞のヒット曲のなかから松本自らが五〇曲を選んで収録したコンピレーション・アルバム『風街図鑑』が発表される。これを皮切りに、松本の作詞活動の周年イヤーにはコンピレーション・アルバムの制作や大規模なコンサートが度々開催されてきた。メジャー・シーンに限っても、作詞活動四〇周年には『松本隆に捧ぐ―風街DNA―』、四五周年には『風街であひませう』、五〇周年の折には『風街へ連れてって!』というトリビュート・アルバムが制作されている。

(8) 以下、「水中メガネ」の制作に松本と草野が起用された経緯については音楽ライター・編集者の川勝正幸による記録を参照した。川勝正幸「浴衣→水着で告白」 https://www.sonymusic.co.jp/Music/BrandNew/9907/Chappie/discwhite/index.html（最終閲覧二〇二五年八月五日）

(9) インターネット上などではChappieの各楽曲のヴォーカリストに

CamScannerでスキャン

ついて推測がなされており、「水中メガネ」のヴォーカリストは details のいとうようこだとする説が有力である。

(10) 増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か　リミックス・産業・著作権』みすず書房、二〇〇五年、一八六―一九四頁。

(11) 増田『その音楽の〈作者〉とは誰か』一九一頁。

(12) ボカロ文化のうちから登場した「歌い手」をめぐる以下の議論から示唆を受けた。中田健太郎「イメージ表現と現実」、塚本昌則・鈴木雅雄編『〈現実〉論序説　フィクションとは何か？イメージとは何か？』所収、水声社、二〇二四年、二八一―二九二頁。

(13) ボーカロイド開発に携わったヤマハ株式会社の剣持秀紀氏の以下の発言が念頭にある。「曲に歌詞とメロディを打ち込んで表現するということは、つまりは作り手は演奏者であり実演家であるということなんですね。だから、初音ミクの曲を誰が歌っているのか？　というと、それは結局のところ打ち込んだ人自身なんです。けれども決してその声は自分の声ではないし、自分が歌っているのではない。人間の歌手に曲を提供するのと近いですけれど、でもその場合はその人の歌として、別の表現になる」（柴那典『初音ミクはなぜ世界を変えたのか？』太田出版、二〇一四年、一五六頁）。

(14) 川原繁人『「声」の言語学入門　私たちはいかに話し、歌うのか』NHK出版新書、二〇二五年、一一三―一五〇頁。

(15) 音象徴に関する以下の内容が念頭にある。川原『「声」の言語学入門』七二―七六頁。

(16) 両子音はどちらも破裂音と呼ばれ、発音時に口が完全に閉じられているために口腔内の気圧が上がり、閉じが開放されて空気が吐き出されるときに破裂が生じる。この響きは打楽器的な効果を生むとしてラップなどの歌唱パフォーマンスに用いられることもある（川原『「声」の言語学入門』一二三―一二四頁）。

(17) 例えば、「ロビンソン」の「河原の道を自転車で」、「スパイダー」の「だからもっと遠くまで君を奪って逃げる」の傍点部分に顕著である。

(18) 伏見瞬『スピッツ論　「分裂」するポップ・ミュージック』イースト・プレス、二〇二一年、一九一頁。

(19) 松本隆『微熱少年』新潮社、一九八五年、五〇―五三頁。

(20) 伏見『スピッツ論』一九〇―一九九頁。

(21) 伏見『スピッツ論』九九頁。

（いしかわ　あい・ポピュラー音楽研究／表象文化論）

CamScannerでスキャン

総特集 松本隆

歌わない作詞家の声色

山下賢二

純音楽家・故遠藤賢司の初期の名作『満足できるかな』に「寝図美よこれが太平洋だ」という曲がある。録音メンバーには細野晴臣、松本隆、鈴木茂が参加していて、エンケン宅での幾人かの男女を交えたセッション風の曲となっている。そこに記録されている一九七〇年当時の若者たちの楽し気でリラックスした雰囲気を聴いていると、ほのぼのとした気持ちになる。

そこで松本さんは珍しくというか、最初で最後のコーラスを披露している。コーラスといっても、口でベース音を真似たユーモラスな類のもので、細野さんたちと、半分笑いながら口ずさんでいる。この音源を聴いていると、僕はいつも懐かしいような少し照れくさいような奇妙な気分になる。理由は、一瞬だけ聞こえる松本隆青年の楽しそうな笑い声。その笑い声が、僕が今、京都でよく聞いている七六才の松本隆さんのそれとまったく同じなのである。

同じ人だから当たり前といえば当たり前だが、僕にとって「松本隆のリアリティ」とは膨大な作品群でも、静かに話している声でもなく、この笑い声なのだということに音源を聴いて初めて気づいた。たぶん、この

先もこの一瞬の笑い声を再生するたびに僕は松本さんとの時間を思い出すだろう。

僕がここ一〇年で一番、ご飯を一緒に食べている人は、おおげさでもなんでもなく松本隆さんだ。出不精の僕をいつも誘ってくださる。そして、僕が行くことのないような店に連れて行ってくれる。僕がたくさん食べる人間だからか、とにかくたくさんオーダーする。そして、それらを一緒に平らげる。とても七〇才代の人が食べる量ではない場合がある。

たまに美味しいピザを食すことだけを目的に初めてのお店に飛び込むことがある。仕上げには、店を移動してコーヒーというのが定番のコース。その時間の中で僕は例の笑い声をいつも聞いている。

一人の人間がさまざまな人と深く出会っていく中で、場合によっては若い頃と人相が変わったり、性格が変わってしまうような人がいる。それは笑い方ひとつとってもあり得る話で、逆にいえば、松本さんは二〇才の頃からそのマインドがずっと変わっていないのだと思う。

細野さんと松本さんの会話を盗み聞きしたことがある。もう二人とも七〇代に入っていた。僕は二人が何について話すのか興味があった。松本さんの第一声。

「細野さん、シン・ゴジラ観た?」

「観た観た」と嬉しそうに返す細野さん。

それはまるで大学生の会話のように始まった。もちろんその後、大人な会話もたくさんあったのだが、僕はそんな二人をみて、こんな風に年を取りたいなと思ったことを覚えている。収入やライフスタイルはもちろん全然違うが、マインドの部分でとてもいいお手本がそこにあった。

若くして作詞家として活躍しはじめた松本さんは、業界の中ではずっと一番年下だったらしい。たくさんの年上の業界人たち、時にはジェネレーションが全然違う人とも仕事をしてきたであろう。

例えば、今の若者にとって、戦前・戦中のカルチャーは何かしらの知識や翻訳を通さないと感覚的に馴染みが薄く理解し難いものだ。しかし、戦後の特に音楽、さらにいえば、ポップミュージックは令和の若者がサブスク経由で気軽に手が届き、すんなり理解できるカルチャーといえる。その動機のひとつにビートルズという存在があるとするならば、直撃世代である松本さんは今の若者に通じるマインドの第一世代といえるのではないか。

そんなマインドをいまだ維持している理由に「下戸」ということも大きく作用しているように思われる。酒場に行くことがないから、そういう夜遊び人脈との接触がない（実際、歌謡曲を大量に書いていた頃、いわゆる芸能界の人たちと一線を引いた付き合いが出来たのもそれが大きいらしい）。酒の上での失敗がない。健康も大きく害さない。ゴルフもしない。株もやらない。つるまない。

少しでも時間を余すと、すぐにスマートフォンを開く。年が約二十才離れている僕よりも最新の流行やお店についてリサーチが圧倒的に早くて詳しい。また、これまでの人生の蓄積がある分、歴史を把握した上での分析も細かい。

松本さん自身は、そんな今が楽しいともいうし、退屈だともいう。それはどちらも本音だろうし、気分のシーソーをそのまま揺らしているのだろう。

あいまいな言葉を空中に投げることがある。同じ事柄ひとつとっても評価が正反対に変わることがある。本音じゃないのに声にすることがある。もちろん本音も低く吐く。

松本さんの詞のエッセンスは、好奇心と気まぐれの奇跡的相互作用で実は構成されているのではないかと感じ始めている。その配合の特異性のことを才能というのかもしれない。

シンガーソングライターばかりの現代だが、歌わない作詞家が紡いできたたくさんの歌詞は、驚くほどメ

ロディーにフィットしてきた。それは、詞作の中で松本隆が五五年間、誰よりも大声で歌ってきたという証ではないだろうか。

（やました　けんじ・ホホホ座）

総特集｜松本隆

シルク

曽我部恵一

松本さんはぼくをいくぶん過大評価してらして、「曽我部の声はシルクのようだ」などと嬉しいのと恥ずかしいのの中間くらいで顔が少し赤くなってしまうようなことを言ってくださるのだ。

ふだんは過小評価されている（と自分では思っている）ぼくは、そういうようなことを言われると、なんというか、超満たされる。そして歌ってしまうのだ、松本さんの面前で。南佳孝「天文台」、YMO「君に、胸キュン。」、吉田拓郎「水無し川」、そして、大瀧詠一の「それはぼくじゃないよ」といった松本隆クラシックスを。そのたびに、松本さんはうっとりして聴いてくださる。ぼくはやはり、なんというか、すごく満たされてしまうのだ。

初めてぶっ飛ばされた松本隆作詞曲は「君に、胸キュン。」で、一九八三年三月のリリースだから、ぼくは一二歳で小6の春休みあたりの頃か。駅前のニチイ（そういう名前のスーパーと百貨店の中間のようなものがあったのです、我が故郷・香川県坂出市に）の二階にあったレコード屋さんで、親にドーナツ盤（このワード、わかるか

CamScannerでスキャン

な）を買ってもらった。テレビでかかったのを聴いて、いたたまれない気分になって、求めたのだ。この「いたたまれない」気分は、ぼくが現在も大好きな数多くのもののエッセンスから醸造されていた。例えば

……フィルムが褪色し傷の雨が降る少しアフレコタイミングの悪い一九七〇年代イタリアのマイナーな映画／二八歳くらいの女性のハスキーなささやき声／ドラムマシンのシーケンスに生のドラムが乗った時の揺らぎ／アナログシンセの墨絵のようなサイン波／サイン波のように微細にきらめく深いブルーの海／男性のロービッチなダブルボーカル／行くあてのない旅に出ようとする日／いくつかのパステルカラーが風の中で混ざり合うこと／風そのもの／夜に起こるいくつかの避けられない、予期しない、しかし胸躍る出来事／知らない街にいること／知らない街に「きみ」がいること／きみだけがいること／愛を見つけられなかったこと／そしてそこに後悔ではなく、甘い傷跡があること／その傷跡から流れるメジャーセブン・コード／メジャーセブン・コードに乗る言葉／言葉の響きと、それがもたらす感覚だけが、心にさざなみを起こすこと……etc.。もちろんそれはあとから認識していったことで、一二歳のぼくはただ「いたたまれない」気分になっただけだった。

その前に大好きになった松本隆作詞曲がある。イモ欽トリオの「ハイスクールララバイ」だ。

この曲でぼくは初めて歌詞が心に作用する力を知った。そう、その曲を聴いてぼくはとても「ときめいた」のだった。一九八一年発売のシングル。クラスの半数はテレビ番組『欽ドン！良い子悪い子普通の子』を見ていた。その番組の中で歌われ、大ヒットした。そしてその曲はぼくの心もヒットしまくった。一〇歳、小4？かな。恋なんかしたことない。でも気になる女の子は、いる。それが恋だということは、まだ知らない。そんな男子のハートにまっすぐ超スピードでやってきてぎゅっと掴んだ。撃ち抜いた。バス通学の高校

CamScannerでスキャン

生の曲だった。この曲が心にある時、ぼくはバス通学の高校生だった。恋をしていた。相手の女の子は、とびきりの娘だった。つまりぼくはビンビンに「ときめいて」いた。

その次にがつん！と食らったのは、はっぴいえんど。上京した後のこと。

バンドを始めたが、全く目が出ないどころか、あらゆる選択肢が転がっている一九九〇年代に、何をどうやっていいのかよくわからない頃。バンド仲間にセカンドアルバムを借りた。パッとしないジャケットだなあ、と思って部屋に帰り、針を落とした。ぼくの部屋で回り始めたその借りたレコードは、パッとしない印象のまま、部屋を凍てついた荒野にしたり、陽光が降る公園にしたり、真夏の田舎道にしたり（そこはぼくの育った田舎にそっくりだった！）、大好きな江戸川乱歩の小説に出てくるような薄暗い下町にしたりして、終わった。三〇分と少しの間の魔法みたいだった。汽車に乗り、ブランコに乗り、風に乗った。そのときぼくは、音楽がなしえることを、あらためて学んだ。パッとしないぼくらは、パッとしないままで音楽の魔法を見つけようともがく旅に出た。めちゃくちゃガツン！と、食らったのだ。

「君に、胸キュン。」と「ハイスクールララバイ」と「はっぴいえんど」。松本隆というひとりの詩人のなかでつながった画なのかと、ぼんやりと考えはじめた。

歌の中に舞台があること。物語が生まれ、続いて行き、いつか終わるための舞台があること。

一軒家を美しく長持ちさせるためにそうするように、そこに風を流し込むこと。いや、違う。窓を開けて、流れ込んでくる風を待つこと。

松本さんはぼくに、いつまでたっても田舎出身の青二才なこのぼくに、そんな素敵なものを用意してくれ

た。こんどは「ハイスクールララバイ」を歌ってみよう。もしぼくの声が「シルクみたい」だとしたら、それはシルクにこぼれる永遠の光を宿した真珠の連なりだろう。松本隆の言葉のことだ。

（そかべ　けいいち・ミュージシャン）

CamScannerでスキャン

瑠璃色の地球側

ゆっきゅん

二〇二一年の松本隆さん周辺の充実ぶりはなんかすごかった。作詞活動五〇周年として、書籍の出版やトリビュートアルバム（いつかは参加してみたい！）の発売など、その営みを振り返る機会に恵まれた。ちょうどその頃に狭く散らかった部屋の隅で作詞をはじめていた私にとって、レジェンドの作詞に出会い直せるのは幸せなことで、元々好きだったけど勉強のような気持ちで、『松本隆 言葉の教室』『喫茶店で松本隆さんから聞いたこと』『松本隆のことばの力』を読み、対談集も読み直して、作詞された楽曲を聴き直し、いくつかの歌詞は書き写して分析した。結局、感受性には距離があって、影響は受けられていないような気もするが。

一一月五日、六日には超豪華トリビュートコンサート「風街オデッセイ」が日本武道館で開催されることになり、二日目、一万五〇〇〇円のチケットを勇気を出して買ったのだった。しょこたんの「綺麗ア・ラ・モード」と藤井隆さんの『ロミオ道行』収録曲が生で聴きたかった。あとやっぱ「星間飛行」。その数週間前に松田聖子さんのコンサートで武道館に来た時ともまた違う客層だった。二階席の真ん中あたりで年配のお客さんに囲まれながらひとり、さいご衝撃の音楽体験――詞世界旅行――に飛び込むことになる。

作詞家・松本隆さんのことを認識したのはたぶん、二〇〇七年に『風街少女』『風街少年』というコンピレーションアルバムが発売されたときで、そのジャケットイラストを描いていた羽海野チカさんの『ハチミツとクローバー』が大好きだったから知ったのだと思う。もちろん歌は色々聴いていて、作詞家の存在とその名前を知ったのが遅かったのである。そういえば、子どもの頃にマシュー南さんがホストを務める「Matthew's Best Hit TV」に松田聖子さんが出演していた。二人は「瞳はダイアモンド」のラスサビの終わり「ダイアモンド」にサビ始めの「ああ」を重ねあって一生サビを終わらせないというノリを繰り返していた。そのときはまだ曲も知らなかったのに、二人の歌が面白すぎてテレビを見ながらモノマネをしていたのが、私にとって松本隆さんの作詞との出会いだったのかもしれない。

そう、きっと私は松本さん自身の手がけた作品よりも、それらを愛好する人々や、影響を受けたミュージシャンたちの作品を多く享受してきた世代である。実際、カヴァー曲を先に知ることはすごく多かった。私に「Woman 〝Wの悲劇〟より」を教えてくれたのは安藤裕子さんのカヴァーアルバムだったし、椎名林檎さんと松崎ナオさんがデュエットする「木綿のハンカチーフ」が私にとっての原曲で、時東ぁみさんの歌う「メロンのためいき」を聴き尽くした後に、山瀬まみさんのカヴァーだと知った。あとは年上の女友達とカラオケ行ったら歌ってて改めて魅力に気づくとかだよ、カラオケもカヴァーだから。たくさんの人の心に届いてから、その受け取り手の受け取り方込みで好きになることが多かった。だから、当時松本さんの作詞がどれほど革命的であったのかってことをどうしても本当には感じることができず、さみしく思う。きっと私の気付けない価値の転倒などが起きていたはずなのだ。

カヴァー映えする歌詞はやはり、風通しがいいからだと言えばいいのだろうか。当て書きのものが多いだろうと思うのに、歌う人によって表情を変えうる余白（あるいは余裕）がある。今歌っている人の歌として、

CamScannerでスキャン

ちゃんと聞こえてくるのだ。歌詞の真ん中にあるのは歌の主人公固有の気持ちでありながら、その人が日にした光景や色を綺麗な言葉で捉える作詞、つまりまなざし自体が歌詞になって歌になってる。だから、歌う人が替わっても、その視点からまなざしの筒を覗く人が変わるってだけで、普遍性と可変性が開かれている奇跡的な事象、ってことなのだろうか。ただヒットソングを他人が歌っているとは思えない名カバーが多すぎる。

「風街オデッセイ」の話がしたかったはずだった。私の「風街オデッセイ」の思い出は、もともと目的だった人々だけではなく、レジェンド大トリ、吉田美奈子さんの松田聖子カヴァー歌唱に吹き飛ばされている。もちろんどの出演者たちも素晴らしい歌唱を聴かせてくれたのだけれど、やはり当然、松本さんへの畏敬の念に満ちた緊張感のある舞台が続いていた。NHK好きだからいいけどなんかNHKみたいって感じだった。

松本さんと同時代から活躍していた吉田美奈子さんはまず、その日の出演者のなかで一人だけイントロの間に水を飲んでいて、私は格の違いを見せつけられた。一曲目に歌われたのは松田聖子さんの「ガラスの林檎」を大胆にジャズアレンジしたものだった。驚いていたら歌が終わってしまった。こんな歌だったっけ。いや、こんな歌でもあったのか。私は不勉強でそれまで吉田美奈子さんのことをまともに知らなかったので、ただただ歌の世界に引き込まれた。あの日、一人だけ、友達の書いたいい歌詞の歌を歌っているというラフさがあったのかもしれない。作詞家はふつう、先生になってしまうものだから。

そのまま二曲目、本篇最後となるのも松田聖子さんのカヴァーで「瑠璃色の地球」だった。私の父親が大好きな歌だった。松田聖子さんの音源で私が聴いていた「瑠璃色の地球」はこのような印象だった。灯台の

立つ岬で暗い海を見ている可憐な若い女性が、愛する人の隣で、これまでの人生を振り返りながら水平線を見つめ、地球の神秘的な雄大さを感じ、愛と平和を切に祈る。歌詞自体にはなくとも、地球、世界、銀河、海、地平線、光、あなたの大きさを真に感じ、同時に自身の小ささを感じながらもこの願いを止めることはできないというような、凛としたひとりの人間の態度が表現されていると思えるものだ。かつて広瀬すずさんのカヴァーを聴いた時も、その感触は大きくは変わらなかった。

「夜明けの来ない夜は無いさ」……吉田美奈子さんが歌い始める。さきほどのジャズアレンジとはまた違う、原曲のもつスケール感を活かしたオーケストレーションだったと思う。吉田さんは、先述の曲の主人公の印象とはまったく異なる歌唱で観客のすべてを大きな歌の大きな世界に連れて行くのだった。原曲の歌唱が憂いを含んだ祈りだとすれば、吉田さんの歌にあったのは、誰にも何も疑わせぬほどの深い確信だった。これまでの人生の厚みが声の響きになる。雄大で美しい、規模感の大きな歌声が、力強く日本武道館を丸ごと包み込む。圧倒的な歌唱でありながら、観客の圧倒に終始することもなく、私たちを安心させる。「朝陽が水平線から　光の矢を放ち　二人を包んでゆくの　瑠璃色の地球」とサビが歌われた時、私はさすがに気づいてしまう。いま吉田さん（正確に言えば吉田さんの歌唱）は、灯台の立つ岬で暗い海を見ているのではなく、瑠璃色の地球側に位置している！　ということに。あれは明らかに地球側だった。朝陽側！　水平線側！　光の矢を放つ側！　包む側！　瑠璃色の地球側！　松田聖子さんが歌の中で見た景色の、景色側が人になって歌ってくれているような、アンサーのような歌唱だったのだ。急に広がる絶景を見た思い出のようで、忘れられるわけもない。

その夜、私は松本隆さんの作詞の懐の深さ、歌手を替えて歌われることの意味を、分析も理解も超えたスピードで、ただただ、目の当たりにしてしまったのだった。

（ゆっきゅん・DIVA）

胡桃色の風ってどんな色?

町　あかり

松本隆さんは、私のような「昭和を経験していない世代」にとって、昭和歌謡の入り口そのものとも言える存在です。四〇年、五〇年前の曲であるはずなのに、今聴いても新鮮で、驚くほど魅力的。私も、「こんなに面白い曲が昔からあったなんて」と、感動しながら昭和の楽曲にのめり込んでいった平成生まれのひとりです。

きっかけは、松本隆さんが作詞を手がけた松田聖子さんの楽曲でした。「白いパラソル」「赤いスイートピー」などを繰り返し聴くうちに、情景描写の詩的な感覚、そして語りすぎない〝余白〟の巧みさに惹かれていきました。リスナーとして歌謡曲の世界を少しずつ広げていったなかで、「あれも松本隆さん!?」「これも!?」と驚き、気がつけば好きな楽曲の作詞者がほとんど松本さんだった——という経験をお持ちの方は、きっと少なくないのではないでしょうか。

私はシンガーソングライターとして、自分自身も歌詞を書く立場にありますが、〝聴く〟だけでなく〝書く〟側としても、松本さんの作品に励まされ、刺激をもらってきました。松本さんは、作詞家として非常にチャレンジングな一面を持っている方でもあると思います。

例えば、松田聖子「硝子のプリズム」に登場する、「赤・橙・黄・緑・青・藍・紫（せき・とう・おう・りょく・せい・らん・し）」という言葉の並びや、中川翔子「綺麗ア・ラ・モード」の「あなたの目の矢に射抜かれて」といったフレーズ。どちらも、耳で聴くと一瞬「えっ、今なんて言ったの?」と気になってしまい、つい手が止まってしまうような〝仕掛け〟が施されています。聴きづらい、分かりづらい表現をあ

えて使うのって、かなり勇気がいることだと思うんです。聴き手をドキリとさせる。そうした挑戦的な表現をさらりと成立させてしまうところに、松本さんの凄みを感じるのです。

こうした〝ひっかかり〟のある言葉の使い方が際立っている楽曲で、私のお気に入りは、高橋美枝さんの「ひとりぼっちは嫌い」。サビには、「キュッと」「ピッと」「ギュッと」といった擬音語が印象的に並んでいます。「胡桃色した風の中」なんて表現も、当たり前の顔をして登場しますが、よくよく考えれば、胡桃色の風ってどんな色？とツッコミたくなるような表現なのに、なんか語感が可愛くて、成立している。さらに好きなのは「窓から電話ほうりたい」という大胆な一言。ちょっと笑っちゃうくらいヤケを起こしていますが、なんか気持ちがわかる！　これも松本さんの作品を代表する「ひっかかる表現」の名フレーズのひとつだと思います。

さらに私が惹かれているのは、「ロマンティックで可愛らしい乙女心」だけでなく、「ちょっとすねた女心」や「強がる女性」の描写からにじみ出る、人間らしい生きざまです。こうした女性像を描かせたら、松本さんの作品は本当に天下一品だと思います。

その代表格と言えるのが、中原理恵さんの「東京ららばい」。煌びやかで、なんでもあるように見える東京だけれど、愛情が足りない——そんな都会の寂しさを、「ないものねだりの子守唄」という、どこかポップな言葉で表現しているのが印象的です。「ねんねんころりねころんで」といった童謡のような一節が突然飛び出すのもまた異質で面白い。深刻な孤独を抱えているはずなのに、どこか軽やかに聞こえます。「そんなに真剣に悩まなくてもいいよ」と背中を押されるような、そんな気さえしてくるのです。

中山美穂「JINGI・愛してもらいます」も、大好きな曲のひとつです。恋人候補に対して「月面で宙返りした顔のくせに」と言い放つ、とんでもない煽り文句にシビれます。勝ち気な女の子だけど、やっぱり相手からストレートに愛を告げられたい！という可愛らしい乙女心を「JINGI」と表現するのは、松本さんにしかできない仕事です。

そして、佐東由梨さんによる「ロンリー・ガール」を挙げずにはいられません！「淋しいんじゃないよ　独りが好きなだけ」というサビのフレーズが印象的な本曲は、ボーイッシュな女の子の失恋ストーリー。恋人を取られてしまった主人公の、めいっぱい強がる言葉のひとつひとつが悲しくて、切ないのです。

これは単なる八〇年代の恋愛ソングではなく、若者が抱える劣等感や、どうしようもない寂しさに寄り添ってくれるようなあたたかさがあると思います。ぜひ今の一〇代にも聴いてほしい、時代を超えて愛される名曲です。

CamScannerでスキャン

松本隆さんが描く女性たちは、決して〝理想のお人形さん〟のような存在ではありません。きちんと意志があって、それゆえに思うようにいかないもどかしさや、迷いや不満もあり、ときに独りよがりだったりする。そんなリアルで多面的な「ひとりの人間としての女性像」を、松本さんは丁寧に描いてこられたのだと思います。そこに、松本さんの大きな人間愛が感じられるのです。それが、世代を超えて愛され続ける理由なのだと思います。

私は一〇代の頃、松本さんの詞に出会い、「これは私の心が描かれている」と感じました。時代も文化も、言葉づかいも違うはずなのに、まるで自分のことを誰かに代弁してもらったような、不思議な共感があったのです。それは、きっと私だけでなく、いまの若い世代にも、これからの世代にも、同じように届いていくのだろうと思います。

「古い曲なのに新しい」「自分と無関係だったはずの時代が、なんだか身近に思える」。そんな感覚を、松本隆さんの歌詞は、これからもずっと与えてくれるのではないでしょうか。

（まち　あかり・シンガーソングライター）

「こっち側」のシンボル──松本隆とサブカルチャー

田家秀樹

サブカルについて話してみたい──。

今年の五月、TBSの番組『松本隆・風街ラヂオ』のディレクターからゲストのお誘いがあった時に浮かんだのがそのことだった。

サブカル。正しくはサブカルチャー。その時代のメインとなっている文化や価値観に対してのいわばアンチテーゼと呼ばれる流れ。当時はカウンター・カルチャーとか対抗文化などとも呼ばれていた。

その時になぜそう思ったのかは理由がある。仕事場に残された膨大な雑誌や本を整理していて懐かしい画集を見つけたからだ。

一九七〇年に発売されたイラストレーター・林静一の『紅犯花』。扉にあるサインは本人が直接書いてくれたものか印刷されていたものなのかの記憶は薄い。

筆者は当時、日本で初めてのタウン誌『新宿プレイマップ』の編集部にいた。と言ってもスタッフはそれまで雑誌『話の特集』にいた編集長・本間健彦と僕を入れて三人だけ。林静一が『ガロ』に書いていた「赤色エレジー」が好きで連載のイラストをお願いしていた。『紅犯花』は原稿を受け取りにいった時に渡されたものだった。

はっぴいえんどを初めて聴いたのは一九七〇年の六月頃だった。『新宿プレイマップ』の「喧論戦」という座談会シリーズで「ニューロック」を扱おうということになり、出席者の中に八月にデビューするはっぴいえんどの大滝詠一がいた。雑誌のアートディレクターが仕事場にしていた高円寺のアパートで通称「ゆでめん」を聴いた。

ジャケットを見た時の最初の印象が「あ、林さんだ」だった。

彼が描いたのが自分が住んでいた新宿西口の十二荘と呼ばれる一帯で稼働していた工場でジャケットの依頼をしたのが松本隆で、二人が会ったのが僕も行きつけだった新宿東口の喫茶店「青蛾」だったと後に知った。

あの頃、同じ場所にいた。

そして同じ作品に惹かれていた。

「作詞・松本隆」に特別な親近感を持ったのはその時だった。

新宿はサブカルの街だった。

自主映画やアングラ演劇にニューロック、そして学生運動、そうした明確な出口を見つけられずに悶々とした屈折をため込んだ若者たちがたむろしている街だった。

はっぴいえんどの前身となったバンド、エイプリル・フールは僕らの編集部があった新宿二丁目から数分の花園神社の傍の米兵が多く集まっていたディスコ〝パニック〟で演奏していた。彼らのことは『新宿プレイマップ』の〝マチコミ・クチコミ〟という頁で紹介したことがあった。と言っても数行に過ぎなかったが。

アルバム『はっぴいえんど』の一曲目「春よ来い」は、バンドをやるために家を出た若者の歌だ。当時の言葉を使えば〝ドロップアウト〟である。世の中から抜け落ちてしまうこと。ロックは〝喰っていけない〟音楽だった。

「春よ来い」で歌われていたのは「炬燵」や「除夜の鐘」という日本の年末年始である。言葉の分からない洋楽はもちろん当時流行っていた歌謡曲にもそんな歌はなかった。地を這うようなドラムや軋むギターとともに聴いたことのない音楽がそこにあった。

「サブカル」ということで触れなければいけないのがアルバムの最後の「はっぴいえんど」だろう。この曲があったからバンド名がついたという曲だ。

はっぴいえんどの「はっぴい」は何をイメージするのか。「しあわせなおわり」とはどういうものなのか。ベンツを乗り回し二号さんを囲った社長さんの人生が象徴するしあわせとは違う生き方。それは「どう終わるかではなくどう始めるか」であり「何を持ってるかじゃなくて何を求めるか」だった。

*

七〇年代は〝サブカル〟と〝メイン〟が目に見えて分かれていた時代だった。

当時の言葉を使えば「あっち側・こっち側」である。片やテレビが牛耳る芸能界と歌謡界、片や産声を上げたばかりのバンドやシンガーソングライターたち。乱暴な言い方をすればスーツにネクタイとジーンズに長髪。はっぴいえんどの七一年の二枚目のアルバム『風街ろまん』のジャケットのような若者たちだ。

松本隆は言うまでもなく「サブカル」の側にいた。はっぴいえんどは「こっち側」のシンボルのようなバンドだった。

ただ、「作詞家」という職業はそうではなかった。シンガーソ

CamScannerでスキャン

ングライター、あるいはオリジナルを歌っているバンドと「作詞家」は相いれない関係にあった。

日本の音楽史における最初のバンドブームだったGSはレコード会社の意向で彼らの意思を無視して作詞家や作曲家などの「職業作家」の手による曲をシングルにすることを求められ、そのことによる画一化で飽きられてあっという間に終息してしまった。

自分の言葉を自分で歌うという〝こっち側〟の人達にとって「作曲家」がそうであったように「作詞家」も「仮想敵」だった。

本来、優れた曲や詞であれば誰が書いたものであろうと評価されるべきだ。

でも、そういう時代ではなかった。

作詞家・松本隆は「サブカル」と「メイン」にまたがる言葉を残してきた。作詞家にもシンガーソングライターにも書けない歌を作ってきた。そうやって分断された状況に新しい橋をかけていった。

七〇年代のそうした「実験」の最たる例が「あっち側」の牙城のようだった渡辺プロダクション所属の太田裕美だった。

一つの曲の中に男女それぞれストーリーを歌いこんだ七五年の「木綿のハンカチーフ」を作曲した筒美京平が「長すぎる」と難色を示したことは有名だ。歌謡曲にそんな例はなかったからだ。

松本隆は自分の作品について「五%の真実と九五%の虚構」という言い方をする。

どんなフィクションを書いてもその中の一行は本音であり事実が歌いこまれている。誰もが知っているヒット曲とは違うアルバムの収録曲に一番歌いたいことが忍ばせてある。どんな人が歌おうとヒット曲であろうと知られざる曲だろうと乖離がない。彼はそれを「僕の作品は通底している」と言った。

そういう「五%の真実」の中に「世代の青春」がある。六〇年代から七〇年代にかけて青春を過ごしてきた世代の記録。太田裕美で言えば「木綿のハンカチーフ」が入ったアルバム『心が風邪をひいた日』の中の「青春のしおり」がそんな一曲だと思う。

いつの時代にも「木綿のハンカチーフ」のように都会に出て行って変わってしまった「あなた」と「ぼく」は存在する。そうじゃないカップルの方が少ないと思うくらいの普遍的なストーリーだろう。

ただ、「どんな風に変わっていったか」という様子は世代によって変わって来る。「青春のしおり」は「あなた」がどんな風に変わっていったかを綴っている。アメリカのフォークロックグループ「CSN&Y」などを聞きだしてから人が変わる。髪の毛を伸ばして授業をさぼり自由に生きてみたいと言う。みんな自分の中のウッドストックを探してゆく。

そんな変わり方こそが七〇年代に青春を過ごした「世代特有の真実」だろう。

仮にメインカルチャーを「万人受け」としたら「青春のしお

CamScannerでスキャン

り」はサブカルチャーになるのではないだろうか。
　松本隆はヒット曲だけでは語れないと言われる。同時にヒット曲だけでいくらでも語れる。ヒットしていようといまいと両方に「通底」しているものがあるからだ。その上に築かれた全体像の大きさと奥行きの深さこそが前人未到の作詞家である所以なのだと思う。

*

　松本隆を「サブカル世代の青春」として語る例は枚挙にいとまがない。
　太田裕美と並行していた原田真二の七八年のアルバム『Feel Happy』の中の「High-Way 909」には〝ネクタイは嫌だよ　息さえもつまるよ　「自由」の意味がわかるかい?〟と歌っている。
　その前の七五年に出た矢沢永吉の「サブウェイ特急」は〝畳じゃしなねえぞ〟だし原田真二のデビュー曲「てぃーんずぶるーす」と「サブウェイ特急」にはともにジェームズ・ディーンが登場する。
　自身が身をもって体験してきた青春と惹かれる青春、あるいはこうあって欲しい青春。七八年に出た吉田拓郎の『Rolling30』はそんな二枚組大作だった。
　もうそんなことを記憶している人はほとんどいないだろうが、七〇年代に〝Don't Trust Over 30〟という言葉があった。三〇以上は信じるな、である。
　松本隆は一九四九年生れ。戦後世代である。「軍歌と歌謡曲」で育った上の世代からは「今時の若い者は」と言われ、ことあるごとに衝突してきた。「大人は分かってくれない」という断絶の中で青春を過ごしてきた。
　吉田拓郎は一九四六年生れ。そういう世代の旗手のようなシンガーソングライターだった。お互い二〇代の終わりに差し掛かっていた。どんな三〇代を迎えればいいのか。
　動けない花になるな、転がる石になれ。振り向いた昨日に恥じないように、ついてくる世代に恥じないように、翔びたつ石になれと歌うアルバムのタイトル曲は、高らかなマニフェストのようだった。
　その一方で自分たちが生きてきた時代が終わってしまうことや時代が変わってしまったことも実感している。アルバムの中の「白夜」は、そんな空白の中で取り残されたような寂寥感に満ちていた。
　もし「サブカル」を単に「若者文化」に置き換えるとしたら物理的な「年齢」を超えることは難しい。人は誰でも年を取る。「あの頃」のようには生きられないからだ。
　松本隆の「世代の青春」の真実味は、そのことに向き合っているからだと思う。
　彼の「五%の真実」の例の最たるものが八四年に出た大滝詠一

CamScannerでスキャン

のアルバム『EACH TIME』ではないだろうか。

はっぴいえんど解散後に別々の道を歩いていた大滝詠一と初めてタッグを組んだ八一年の『A LONG VACATION』には大滝自身の詞曲もあった。その後、作詞と作曲のコンビで松田聖子、薬師丸ひろ子、ラッツ&スター、森進一などでヒットを飛ばしていた二人が全曲を書き下ろした最初で最後のアルバムである。

その中の「1969年のドラッグレース」について松本は「大滝さんへの僕からの別れの手紙」と明かしている。

はっぴいえんどデビュー前に細野晴臣、大滝詠一と東北を行き当たりばったりでドライブした時のことがモチーフになっている。

"レース"はお互いの人生で"ガソリン"は才能。同じようにサブカルで始まったお互いの未来。あの曲を当時そんな風に聴いた人がどのくらいいただろうか。

作詞家松本隆は歌い手の人生を記録する。

同じ八四年の南佳孝のアルバム『冒険王』もそんなアルバムだった。

南佳孝は一九五〇年生れ、はっぴいえんどを解散した彼が最初にプロデュースしたアーティストだ。一曲を除いて詞を書いたデビューアルバム『摩天楼のヒロイン』は思うような結果を残せなかった。『冒険王』は初めて全曲が「作詞・松本隆」だった。その中の「PEACE」について南佳孝は「僕と松本だからわかりあえること」と言った。

ゴダールの映画、コルトレーンのジャズ、学生のアジテーションと降り下ろされる機動隊の盾。何かを変えようとあせる気持ちと変わってしまう若さ。あの頃の「サブカルの青春」を追悼するような曲だった。

*

僕は自由だった、誰よりも自由だったと思う――。

彼は二〇二一年に発行された拙著『風街とデラシネ 作詞家・松本隆の50年』の取材で、自分の軌跡を振り返ってそう言った。

作詞家松本隆がいかに稀有な存在なのかは九〇年代以降の活動が物語っている。

彼が九〇年代に「休筆」状態だったことはあまり知られていないかも知れない。その間に取り組んでいたのが「古典」だった。歌舞伎や能、そしてクラシックやオペラ。九二年にはシューベルトの歌曲集『冬の旅』に日本語詞をつけて発売、九四年にはモーツァルトやメンデルスゾーン、ベートーベンなどの曲に日本語をつけて大竹しのぶが歌うアルバム『天国への階段』もあった。二〇一二年には『古事記』を口語訳したアルバム『幸魂 奇魂』もある。

彼はその頃のことを「はっぴいえんどと同じ気持ちだった」と言った。

もしヒットチャートに乗るような音楽をメインカルチャーとい

CamScannerでスキャン

うのなら「古典」はその対極だろう。反対側の「サブカルチャー」と言ってもいい。その間には、七〇年代の〝あっち側・こっち側〟とは比較にならない積年の「壁」がある。それを「言葉」で壊してゆく面白さに変わりはない、ということだった。

それまでの歌謡曲にはない「歌詞」は当時は〝サブカル〟として扱われた。そうやって壁を壊してきた「松本隆」はJ-POPの大御所として存在している。そこに留まらない刺激を更に大きな壁にむかうことに求めていた。

二〇一七年、彼が全曲の詞を書いたクミコのアルバムのタイトルは『デラシネ』。つまり「根無し草」。どこにも属さず縛られるものもない。それが彼の現在地なのだと思った。「僕は自由だった」というのはその時に聞いた言葉だ。そうやって「時代」も「世代」も超えていった。

話を今に戻そう。

二〇二五年、今、彼は新宿の喫茶店「青蛾」で林静一と会ったりしていた「あの頃」のことをどう思っているのだろう。「サブカル」は今の彼にとってどういうものなのだろうか。スタジオに林静一の『紅犯花』を持って行って聞いてみようと思った。

彼は「青蛾」の喫茶店のマスターがどんな人物かまで記憶していた。

そして「僕はサブカル出身ですから」と以前と変わらぬ穏やかな口調で言った。

作詞家活動五五周年。彼が書いた新曲は氷川きよしの「白睡蓮」。〝来世で会おうね〟と歌っていた。

同じように「サブカルの青春」を過ごしていた世代が旅立ってゆく。

この世に生まれて来た誰もがいつか最後の時を迎える。〝サブ〟も〝メイン〟も超越した「デラシネ」にとって残されたこと。それは人の一生にとって「はっぴいえんど」とは何かを歌うことなのではないかと思った。

（たけ　ひでき・音楽評論家）

CamScannerでスキャン

松本隆は歌謡曲の流れにどう向きあったのか

東谷 護

はじめに

松本隆（一九四九―）は、小学校高学年で映画音楽に興味を持ち、慶應義塾中等部に進むと仏蘭西文学に傾倒し、コクトー、ラディゲ、ランボー、ボードレールに親しみ、ストラヴィンスキー、ドビュッシー、ラヴェルが編んだ音に耳を傾けた。ビートルズの奏でる響きに魅了され、中学の仲間とバンドを組みドラムを担当し、高校、大学、はっぴいえんど迄、ドラムという定位置は続く(1)。

作詞をはじめた契機と、今日において職業作詞家として活動する難しさについて松本は語る。

> 作詞を始めて五〇年が過ぎた。ぼくは、音楽がやりたくてドラマーとしてこの世界に入り、学生の時に出会った天才ベーシスト・細野晴臣の勧めで詞を書き始めた。（略）
>
> 今は自分で詞も曲も書いて歌うミュージシャンが主流になって、ペアを組む作曲家を探すのも難しくなった。レコードからCDになり、配信になって、次の時代はサブスクリプションになる。音楽の聴き方も変化している。(2)

松本の指摘は、バンドマン時代も含めて半世紀余り音楽業界に身を置いているからこそ、実感のこもったものである。たしかに、シンガーソングライターということばに新鮮さがなくなったことや、録音媒体の変化にともなって音楽聴取の在り方も、この半世紀で変わってしまった。シンセサイザーの深化による音の厚みに驚いていたのが、今日ではコンピュータが日常生活のなかに自然と溶け込んでいる。いまやAIをどう駆使するかという話題に

CamScannerでスキャン

なってきている。
小考では、職業作詞家として歌謡曲、J-POPの世界で半世紀に亘って一線で活躍してきた松本隆が関わってきた歌謡曲はどのように変化してきたのかについて、一九六〇年代半ばから一九七〇年代終わりにかけて松本がおかれた歌謡曲の作詞家にまつわる状況を、歌謡曲に関わった当事者たちの語りを主軸に検証したうえで、一九七六年に発売された、松本による歌詞《ビューティフル・サンデー》を手がかりに松本隆の初期の詞作に思いを馳せてみたい。

歌謡曲の伝統をどう乗り越えるか

松本隆が歌謡曲の作詞をはじめた一九七〇年代前半の歌謡曲をめぐる状況を見渡すには、フリーの作家陣の活躍、ビートルズなどの海外から入ってきた音楽の影響、シンガーソングライターの台頭を視野にいれたい。
松本の新しいことばを、あちらこちらで耳にするようになったのは、アグネス・チャン（一九五五―）が「ひなげしの花」から歌い始める《ポケットいっぱいの秘密》（作詞：松本隆、作曲：穂口雄右、編曲：東海林修・キャラメル・ママ）だろう。この楽曲が発売された一九七四年のオリコンによるシングル年間売り上げ【表1】(3)をみると、歌謡曲（3・4・5・6・9位）、演歌（1・7・8位）、アイドル（5・8・10位）が上位一〇曲のほとんどを占めており、シンガーソングライター（2位）による楽曲は一曲だけにとどまっている。
さらに、ランクインしている楽曲の作詞家に着目すると、千家和也（一九四六―二〇一七）、山川啓介（一九四四―二〇一七）、阿久悠（一九三七―二〇〇七）、山上路夫（一九三六―）の名前が目に入ってくる。彼らの共通点はレコード会社専属の作詞家ではない、フリーの作詞家だったことである。これは作詞家だけのことではなく作曲家もレコード会社専属ではないフリーの作曲家が一九六〇年代半ばあたりから増えてきた。松本隆が多くの楽曲をともに世に送り出した作曲家の筒美京平（一九四〇―二〇二〇）もフリーの作曲家だった。
フリーの作家陣のなかでも、ジャンルを問わず幅広く詞を提供し、一九七〇年代にヒット曲を量産した職業作詞家に阿久悠がいる。阿久は広告会社の社員を経て一九六七年、三〇歳のときに作詞家としてデビューしたのだが、当時を次のように述懐している。

〔……〕歌の傾向はすっかり変わり、作詞家も作曲家も全く新しい顔ぶれが並び、面白そうな気配がしていた。彼らの創作した詞を書き写しながら、ぼくが座る場所もありそうな気がしていた。これなら勝てる、と思ったかもしれない。
だが、一人の作詞家だけは、これはなかなか手ごわい。彼に勝つためには、全く違う感性で、全く違う切り口の作品を書かなければ勝負にならない、と思った。(4)

表1　1974年　シングル年間売り上げ

順位	楽曲名	歌手	作詞	作曲	編曲	発売元
1位	なみだの操	殿さまキングス	千家和也	彩木雅夫	藤田はじめ	ビクター音楽産業
2位	あなた	小坂明子	小坂明子	小坂明子	宮川泰	ワーナー・パイオニア
3位	うそ	中条きよし	山口洋子	平尾昌晃	竜崎孝路	キャニオン
4位	ふれあい	中村雅俊	山川啓介	いずみたく	大柿隆	日本コロムビア
5位	くちなしの花	渡哲也	水木かおる	遠藤実	斉藤恒夫	ポリドール
6位	恋のダイヤル6700	フィンガー5	阿久悠	井上忠夫	井上忠夫	日本フォノグラム
7位	夫婦鏡	殿さまキングス	千家和也	彩木雅夫	藤田はじめ	ビクター音楽産業
8位	学園天国	フィンガー5	阿久悠	井上忠夫	井上忠夫	日本フォノグラム
9位	積木の部屋	布施明	有馬三恵子	川口真	川口真	キング
10位	小さな恋の物語	アグネス・チャン	山上路夫	森田公一	馬飼野俊一	ワーナー・パイオニア

なかにし礼である。その頃彼はもう歌謡界に売れていた。他の追随を許さない勢いでヒットを連発し、その一つ一つが、伝統的流行歌とは全く異質の世界を描いていて、新鮮な衝撃を覚えたし、いささかの妬ましささえあった。(1)

阿久に畏敬の念を抱かせた、なかにし礼（一九三八―二〇二〇）は自身がどのように詞作にむかったのかについて、二〇一二年に振り返っている。

> その頃（一九六〇年代半ば）は日本の歌謡界に大きな変化が起きた時期でもあったんです。（略）（レコード会社専属作家の）先生方がつくる作品と時代の間にズレが生じてきて、停滞し始める。そこに外国からビートルズをはじめとした様々な音楽が入ってきたわけです。
>
> （略）そうした音楽が当時の若者たちに受け入れられてヒットする。そうすると日本の歌謡曲は、戦後の予定調和のなかで完結していく決まりきった物語のなかでしか歌がつくられていないわけなので、どんどん押しやられていく。そこにさらに反戦というエネルギーを持った若者たちの歌も登場してきた。そこで、外国から入ってくる歌に匹敵するようなパワーを持った歌を書いてくれよというレコード会社からの要望も踏まえて、我々のような若いフリーの作家が歌をつくることを頼まれるわ

CamScannerでスキャン

けです。(略)当時世界で流行っていたヒット曲と同じ精神性を持ってつくっていた。もちろんなかには予定調和な作品もいくつかは書いていたけども、基本的には洋楽と戦って勝てるようなヒット曲をつくろうという気概があったんです。(略)欧米のビート音楽から強い影響を受け、音楽的なところだけでなく、歌詩の面でも僕らはとても影響を受けていた。(5)

なかにし礼は自身の訳詞による、一九六五年に菅原洋一によって歌われた《知りたくないの》(6)が翌々年にヒットしたことを機に歌謡曲の世界で職業作詞家として歩を進める(7)。それまでは、シャンソンの訳詞家であり、一九五七年から一九六三年の間に一〇〇〇曲ほどシャンソンの訳詞を手掛けた(8)。従来の歌謡曲とは一線を画す、なかにしの作風は、和製ポップスと呼ばれた。

あっち側VSこっち側

新たな風を歌謡曲に吹き込ませたなかにし礼も、新たな切り口でなかにしを追い越そうとした阿久悠も、後進からは目の敵にされてしまう。後進世代は、明確な線引きを口にしたのだが、一九七〇年代初頭から放送作家としてラジオ番組に関わった田家秀樹(一九四六—)が当時を説明する。

1970年代の話をする時に僕らが使っていたのが〝あっち側・こっち側〟という言葉だ。〝あっち〟というのはそれまでの芸能界や歌謡界で〝こっち〟というのはフォークやロック、ニューミュージックという分け方である。(9)

この解説をしている田家秀樹は〝こっち側〟の人である。というのも、田家はタウン誌の『新宿プレイマップ』創刊編集者の仕事を皮切りにラジオの放送作家として、フォークソング、ニューミュージックのシンガーソングライターたちとともに仕事をしており、音楽評論家としての仕事も、これらのシンガーソングライターたちに関わるものが多く、現場重視だからこそ執筆できる説得力のある文章を世に送り出してきたからである。同時期の放送作家には、岡本おさみ(一九四二—二〇一五)と喜多條忠(一九四七—二〇二一)がおり、二人とも作詞家に転じている。岡本の代表作は《襟裳岬》(歌:森進一、作詞:岡本おさみ、作曲:吉田拓郎、編曲:馬飼野俊一、一九七四年)、喜多條の代表作は《神田川》(歌:かぐや姫、作詞:喜多條忠、作曲:南こうせつ、編曲:木田高介、一九七三年)である。

翻って、〝あっち側〟と称された作家陣は〝こっち側〟に対して、どのような思いでいたのであろうか。なかにし礼が吐露する。

従来の歌謡曲に対する改革派であった僕らは和製ポップスと呼ばれていたわけですが、そこに吉田拓郎が旗を振って、井上陽水や小室等らを引き連れて登場してきた。僕からすると彼らは

青年革命党のような存在だった。(10)

新しい歌をつくろう、「洋楽と戦って勝てるようなヒット曲をつくろう」と意気込み、和製ポップスと呼ばれるまでの実績をともなった、なかにし礼に革命という言葉を引き出させた「こっち側」のシンガーソングライターの歌詞には、なかにしの想定を超えたものがあったが詳細は後述したい。ここでは同時期にヒット曲を世に送り出した筒美京平がこのような状況をどのように捉えていたのかをみてみよう。

（井上）陽水さん的な音楽は、そんなに怖くなかったけど、（吉田）拓郎さんの《結婚しようよ》が出てきたときは、こりゃあ大変だと思った。やっぱ、新しかったと思う。(11)

筒美に新しいと言わせしめた理由は、吉田拓郎（一九四六―）の楽曲には、いわゆる字余りや、想定外の譜割りになっているものがあるためではないかと思われる。さらに筒美は当時の状況を懐かしむ。

ニューミュージック対われわれ、という感じ。まあ、歌謡曲側っていうんですか。そういう対立、二大潮流みたいなの、出来ましたよね。ニューミュージックの人たちはそれを壊そうとしてきてたし、こっちはそれをなんとか守ろうと思ってきたと思うんだけどね。それで孤軍奮闘するときに一番、役立ってくれたのが松本君。(12)

筒美のいう松本君とは松本隆であることは、ここで指摘するまでもないだろう。筒美は職業作曲家として、ヒット曲を作ることを至上命題としていた。これは、筒美に初めて会った時に松本が、自身のプロデュースした南佳孝（一九五〇―）の新譜アルバム『摩天楼のヒロイン』（一九七三年）のレコードを聴かせたところ「こういう趣味で音楽出来るといいわね」と言われたエピソード(13)からも、ヒット曲をつくる仕事人の気負いがうかがえる。

松本隆の歌謡曲への挑戦

一九七〇年代後半になると歌謡曲畑ではない、シンガーソングライター、当時、ニューミュージックと呼ばれた歌手たちの楽曲がオリコンチャートの上位を占めていた(14)。彼らのなかにはテレビの歌番組への出演を消極的あるいは拒否する歌手もいたように、音楽への価値基準が歌謡曲の世界とは明らかに異なっていた。

筒美が回顧した「ニューミュージック対歌謡曲」という図式は、前述した「あっち側・こっち側」の到達地点であった。一九七〇年代前半から後半にかけて対立構図が出来ながら、日本のポピュラー音楽は進化してきたのである。

一九七〇年代前半に活動した、はっぴいえんど、同時代的には売れていなかったバンド出身の松本隆は、職業作詞家としてのキャリア当初から、従来の歌謡曲をなかにし礼や阿久悠とは違う方法で、彼らをも乗り越えようと目論んでいた。

筒美とタッグを組んで多くの楽曲をヒットさせた松本だが、自身の歌謡曲への思いも含めて、松本は詞作で何をしたかったかを明らかにしている。

> ぼくは歌謡曲の外から単身赴任してきて、内側から歌謡曲を壊したいと思っていた。四畳半フォークみたいに青臭くはなく、作り事のような歌謡曲とも違う、その中間の巨大なシェアにまだ誰も目をつけていない。京平さんにそういうことを話してみたが、興味がないみたいだった。
>
> メインストリームにいる京平さんとサブカルチャーから来たぼくとの衝突だった。(15)

松本は、職業作詞家としてデビューして間もなくヒットに恵まれた。その楽曲は先述した、一九七四年に発表された、アグネス・チャンの《ポケットいっぱいの秘密》であった。さらに大きな成功を収めるのは、二年後の一九七六年だった。一九七六年の年間売り上げ四位に、《木綿のハンカチーフ》(歌：太田裕美、作詞：松本隆、作曲：筒美京平、編曲：筒美京平・萩田光雄)をランクインさせたことで歌謡曲の職業作詞家の地位を確実なものとした。さらに、一九八一年と一九八二年には、二年連続で松本隆作詞による楽曲がシングル年間売り上げランキングの上位二〇曲中五曲がランクインしたことでその地位を不動のものとした(16)。

歌謡曲の職業作詞家として確固たる地位を得たとはいえ、松本隆の初期の創作活動はある種の困難を伴っていたようである。筒美京平との楽曲制作について、松本は「すぐにヒットがでなかっただけでなく、最初からふたりのコンビが順調だったわけではない」(17)と当時の事情を語っている。筒美との楽曲作りは《木綿のハンカチーフ》で初めて、松本の詞に、筒美が曲をつける、いわゆる詞先と呼ばれる手法によるものであった。当時を松本が述懐する。

> 《木綿のハンカチーフ》あたりで、僕はちょっとブチ切れちゃって。もう歌謡曲の作詞家、演じてるの嫌だなあ、と思いだして。ちょっと好きなように作らせてくれると一回言ってね。(18)

興味深いことに、《木綿のハンカチーフ》以前は、歌謡曲の作詞家を演じていたということである。松本の考える詞に、筒美は曲をつけたわけだが、当の筒美は松本の詞をどのように受け止めたのであろうか。筒美が《木綿のハンカチーフ》で用いた詞先を含めて振り返った。

CamScannerでスキャン

とにかく長くなっちゃうんですね、あの人の詞は。その前にやってた詞と全然違うんで。慣れるまでが大変だったけど。（略）僕はいつも松本君に言うんだけど、詞がさきで一番上手に作れるの僕だよ。[19]

筒美に、これまでの詞と全然違う、慣れるまで大変だったと口にさせたのは、松本が歌謡曲に新たな息吹をもたらしたと感じたからであろう。

訳詞での挑戦

歌謡曲の作詞家を演じることに嫌気がさしたと松本は語ったが、具体的にどの作品で演じたかについて、管見の限りでは名言されていない。だが、《木綿のハンカチーフ》以前の作品であることから、松本隆の初期作品であることは間違いないだろう。

小考では、松本が訳詞を担当した《ビューティフル・サンデー》に着目したい。原曲は、イギリスのシンガーソングライターのダニエル・ブーン（Daniel Boone, 1942-2023）が歌った《Beautiful Sunday》（作詞・作曲：ダニエル・ブーン、ロード・マックイーン）である。オリジナルは一九七二年にイギリスとアメリカで発売され、ビルボードの一九七二年の年間ランキング98位のヒットとなった。同年のうちに発売された日本盤は不発であったが、テレビ番組をきっかけに人気を呼び、一九七六年三月一〇日にレーベルを変更して、オリジナル音源が再発売された。同月二五日に、田中星児（一九四七ー）による日本語カバー（訳詞：亜美ゆう）とトランザムによる日本語カバー（訳詞：松本隆）が発売された。このトランザムによる日本語カバーの訳詞をしたのが松本隆である。

一九七六年のオリコンによるシングル年間売り上げ【表2】[20]をみると、松本が歌謡曲の作詞家を演じることをやめて書いた《木綿のハンカチーフ》が4位に入っている。

1位はシングル盤で圧倒的な売り上げを記録した《およげ！たいやきくん》で、阿久悠の手掛けた《北の宿から》が3位に入っている。注目したいのは、《ビューティフル・サンデー》が二曲ランクインしていることだ。ブーンのオリジナルが2位、田中星児バージョンが10位である。なお、松本訳詞のトランザムバージョンは年間売り上げのチャートは37位だったが、週間チャートには最高位が9位であるので、ヒットしたといえよう。

松本は、どのような訳詞をしたのかをみてみよう。オリジナルが【表3】で、松本による訳詞が【表4】である。原詞は、一九七六年に再発されたレコードの歌詞カードから転記した。なお、訳詞もシングル盤についている歌詞カードを転記した。原詞も訳詞も記号によって繰り返しを示した箇所については、記号を用いないでそのまま記した。

松本の訳詞はオリジナルからかなりの改変がされたものである。

原詞を読むとわかるが、使われている英単語が松本の訳に当てはまらないものが多く、訳されていない英単語も多い。オリジナルの歌詞が訳詞に反映されているのは、「ビューティフル・サンデー」と「ヘイ　ヘイ」ぐらいである。サビの「〽ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー」だけが原詞に近く、続くことばも詞として読んでも違和感がない。訳詞というよりも作詞／作詩といえる。一方、田中星児バージョンでは、サビの「This is my, my, my, beautiful day」を「〽今日は　すば　すば　すば　素晴らしい　サンデー」(21)と歌っている。これは、聞き手に与えるインパクトが強く、一度聞いたら忘れられないだろうが、訳詞としては違和感がある。

だが、オリジナルを見る限り、松本の訳詞の歌い出しが「〽隣に住んでる　下宿やのマドンナ」にたどり着くことは不思議に思える。この疑問を解決するために、先述した「洋楽と戦って勝てるようなヒット曲をつくろう」と工夫をこらした、なかにし礼が、自身の想定を超えた「青年革命党」に思えたシンガーソングライターたちが紡ぐ歌詞のテーマについて語った見解に耳を傾けてみよう。

> 僕らが外国の音楽の影響を受けて和製ポップスをつくっていこうとした時に、吉田拓郎率いる青年革命党は日本回帰を掲げた。言葉として具体的にそうしたことを発信してはいなかったけども、事実そうだったと思う。「旅の宿」「我が良き友よ」、さだまさしの「関白宣言」、どれも日本の風景ですよね。もういっぺん日本人の感性と日本の風景の美しさ、日本情緒を取り戻そうとしていた。そんなミュージシャンたちが登場したことで、和製ポップスの時代は終わったと僕は思ったんです。(22)

吉田拓郎と同世代のシンガーソングライターたちはアメリカ、イギリスといった欧米への羨望はあったに違いない。なかにし礼も同じように欧米を強く意識していた。彼らは同じ方向へ目を向けていたにもかかわらず、表現として出てきたものは、和製ポップスではなく、自分たちの足下をみようとする日本回帰だったのだから、なかにしにとっては、想定を遥かに超えたものであったのだろう。

このなかにし礼による見解を補助線として、松本隆が日本語の歌詞にこだわる理由にふれると、よりいっそう松本の主張が鮮やかになる。

> はっぴいえんどを始めた時、日本語でロックを歌うことが批判される動きもあったけれど、ぼくは意に介さなかった。自分が表現したいことを伝えるためには母国語がいちばんだと思ったし、母国語でなければ伝わらないと思った。ロックに日本語は乗らないことの理由が方法論の問題なら、いくらでもアイデア

CamScannerでスキャン

表2　1976年　シングル年間売り上げ

順位	楽曲名	歌手	作詞	作曲	編曲	発売元
1位	およげ！たいやきくん	子門真人	高田ひろお	佐瀬寿一	佐瀬寿一	キャニオン
2位	ビューティフル・サンデー	ダニエル・ブーン	D.ブーン R.マックイーン	D.ブーン R.マックイーン	D.ブーン	ディスコ
3位	北の宿から	都はるみ	阿久悠	小林亜星	竹村次郎	日本コロムビア
4位	木綿のハンカチーフ	太田裕美	松本隆	筒美京平	筒美京平、萩田光雄	CBSソニー
5位	あなただけを	あおい輝彦	大野真澄	常富喜雄	惣領泰則	テイチク
6位	俺たちの旅	中村雅俊	小椋佳	小椋佳	チト河内	日本コロムビア
7位	わかって下さい	因幡晃	因幡晃	因幡晃	クニ河内	ディスコ
8位	岸壁の母	二葉百合子	藤田まさと	平川浪竜	白石十四男	キング
9位	横須賀ストーリー	山口百恵	阿木燿子	宇崎竜童	萩田光雄	CBSソニー
10位	オー・マリャーナ／ビューティフル・サンデー	田中星児	訳詞：亜美ゆう	D.ブーン	あかのたちお	ビクター音楽産業

表3　《ビューティフル・サンデー》の原詞

《Beautiful Sunday》
Sunday morning rock with the lark
I think I'll take a walk in the park
Hey, hey, hey, it's a beautiful day
I've got someone waiting for me
When I see her I know that you say
Hey, hey, hey, it's a beautiful day

Ha, ha, ha, beautiful Sunday
This is my, my, my, beautiful day
When you say, say, say, say that you love me
Oh my, my, my, it's a beautiful day

Birds are singing, you by my side
Let's take the car and go for a ride
Hey, hey, hey, it's a beautiful day
We'll drive on and follow the sun
Making Sunday go on and on
Hey, hey, hey, it's a beautiful day

Ha, ha, ha, beautiful Sunday
This is my, my, my, beautiful day
When you say, say, say, say that you love me
Oh my, my, my, it's a beautiful day

Ha, ha, ha, beautiful Sunday
This is my, my, my, beautiful day
When you say, say, say, say that you love me
Oh my, my, my, it's a beautiful day

表4　松本隆による訳詞《ビューティフル・サンデー》

《ビューティフル・サンデー》
隣りに住んでる　下宿やのマドンナ
ヘイ　ヘイ　ヘイ　出ておいでよ
カーテンとざして　あなたは泣くだけ
ヘイ　ヘイ　ヘイ　訳きかせて
ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー
さあ　外は青空さ
出かけなさいな　靴をはいて
オー　今日はいい天気さ

悩みを話せば　心の曇りも
ヘイ　ヘイ　ヘイ　晴れるだろう
友達じゃないか　力になりたい
ヘイ　ヘイ　ヘイ　水臭いぜ
ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー
涙など　かわかせよ
本音を言うと　好きなんだ
オー　今日は日曜日さ

ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー
さあ　外は青空さ
出かけなさいな　靴をはいて
オー　今日は日曜日さ
ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー
涙など　かわかせよ
本音を言うと　好きなんだ
オー　今日は日曜日さ
ハッ　ハッ　ハッ　ビューティフル・サンデー
さあ　外は青空さ
出かけなさいな　靴をはいて
オー　今日はいい天気さ

CamScannerでスキャン

があった。いくら英語でカッコいい歌詞を書いたとしても、それは他の国の人たちが使うことばで、自分の財産にはならない。一方通行な作業に思えた。(23)

松本は、自分が表現したいことを伝える手段を「詞」と捉えている。己の表現を第一にしている点において、松本もなかにし礼の洋楽に負けない和製ポップスをつくることと何ら変わりはない。

おわりに

歌謡曲の流れに身を置いた作家たちのなかには、その時点での「従来の」歌謡曲よりも新しいものを世に問うことを目指して作品作りをした者たちがいた。そうした先人たち同様、松本隆も、自らが「内側から歌謡曲を壊したいと思っていた」と語ったように、同じ境遇にいたのである。こうした熱き闘いの積み重ねが、歌謡曲ならではの魅力となって我々を楽しませてくれたし、我々も愉しんだのだ。歌謡曲という大きな流れのなかに埋もれず、むしろ歌謡曲をより厚みのあるものにした点において、松本隆は大きな貢献をしたのである。

松本隆は、〈母国語〉としての日本語を意識しているが、広く日本という原風景としての日本的なるものを意識しているのかもしれない。そう考えるならば、松本の歌詞は、思索とも試作ともいえる「創作詩」であり、彼の思索の旅の途中で紡がれたことばが、音にのって僕らに語りかけてくれているのかもしれない。

註

(1) 藤田久美子インタビュー・編『松本隆のことばの力』インターナショナル新書、二〇二一年、五一—五八頁。なお、本書は、著者の藤田による松本隆への直接のインタビューを中心に、松本の著作や松本がテレビ番組等で発言したことばを再構成したものである。

(2) 同前、一九四—一九五頁。

(3) 「年度別ベスト20(1968-1976)」小池聡行(編)『コンフィデンス年鑑'78 オリコン歌謡音楽のすべて』オリジナルコンフィデンス、一九七八年、四三三頁を中心に岩瀬さくらが作成。なお、年度別の年間売り上げのデータは、当該年度だけでなくオリコンが明示する調査期間内の通算枚数によるランキングである。そのため、年を経ることによってランキングの順位が入れかわることもある。

(4) 阿久悠『愛すべき名家たち 私的歌謡曲史』岩波新書、一九九九年、一四三頁。

(5) 「なかにし礼×佐野元春」佐野元春『ザ・ソングライターズ』スイッチ・パブリッシング、二〇二二年、七七〇—七七一頁。なお、この本は佐野と作詞家二四人が公開収録で、各々対談したものをまとめたものであるため、対談年月日には開きがある。なかにし礼との対談は二〇一二年一一月にNHK101スタジオで行われたものである。

(6) 原曲は《I really don't want to know》(一九五三年発売)で、日本では《たそがれのワルツ》として紹介された。

(7) [年譜]「なかにし礼オフィシャルサイト」http://www.nakanishi-rei.com/bio.html (最終閲覧日:二〇二五年七月二六日)

CamScannerでスキャン

（8）前掲、「なかにし礼×佐野元春」、七六四頁。
（9）田家秀樹『80年代音楽ノート』集英社、二〇二四年、三七―三八頁。
（10）前掲、「なかにし礼×佐野元春」、七八一頁。
（11）テレビ番組「HIT SONG MAKERS～栄光のJ-POP伝説～」第1回筒美京平、BSフジ、二〇〇五年一月一日放送。
（12）同前。
（13）同前。
（14）一九七八年、一九七九年のオリコンのシングル年間売り上げランキングの上位二〇曲、計四〇曲中、ニューミュージックと呼ばれた歌手、グループの楽曲は二〇曲である。上位一〇位内に入ったニューミュージックと呼ばれた歌手、グループは、堀内孝雄（一九七八年、4位）、矢沢永吉（一九七八年、9位）、中島みゆき（一九七八年、10位）、さだまさし（一九七九年、4位）、ゴダイゴ（一九七九年、6位）、アリス（一九七九年、8位）である。なお、同一歌手、グループが複数曲上位二〇曲にランクインしている。これらは、前掲、「年度別ベスト20（1968-1978）」を中心に岩瀬さくらが作成した一覧表に依る。
（15）前掲、『松本隆のことばの力』九八頁。
（16）（3）を参照。
（17）前掲、『松本隆のことばの力』九八頁。
（18）前掲、「HIT SONG MAKERS～栄光のJ-POP伝説～」。
（19）同前。
（20）「（昭和）51（'76）年度HOT100登場曲一覧」小池聡行（編）『コンフィデンス年鑑'77　オリコン歌謡音楽のすべて』オリジナルコンフィデンス、一九七七年、二二頁を中心に岩瀬さくらが作成。
（21）歌詞カードでは「今日は素晴らしい　サンデー」となっているが、本文では、譜割りの通りに記した。
（22）前掲、「なかにし礼×佐野元春」、七八一―七八二頁。
（23）前掲、『松本隆のことばの力』六七頁。

（とうや　まもる・音楽学／ポピュラー音楽研究）

流行歌史のなかの松本隆

張 佳能

歌う言葉は今まで常に書き言葉に対して低い位置を与えられて来た。佐藤惣之助と言う大正の詩人は二十二の詩集を残すと同時に百数十の歌謡曲の作詞をしたのだが詩の方は後世にまで残されているのに反し、詞の方は今ではわずかに二、三がかろうじて残っているにすぎないことを見ても明らかである。

——松本隆「きわめて独善的なおかつ感傷的な詞論」

ぼくはジキルとハイド、もしくは二十面相のように生きることを夢見ていた。プロデュース・ドラム・音楽評論・自分のための詞・歌謡詞といくつもの異った顔を持って生きたかった。十六の矛盾した側面が十六面立方体を構成するように自分をコンセプトしたかった。

——エッセイ集『微熱少年』あとがき

昭和三〇年代の地殻変動

はっぴいえんどを日本語ロックの起点とする「神話」、あるいは日本語で歌い巧みに演奏するグループ・サウンズを日本語ロックの「前史」とする言説の問題点はすでに指摘されて久しい。「神話」にしろ「前史」にしろ、大まかに六〇年代後半から七〇年代初頭にかけての時期（昭和四〇年代）に目を向けるという点で共通している。また、レコード歌謡は日本語ロック創成期をめぐる言説のなかではしばしばその対極に置かれており、専属制度による歌謡曲の製作システムへの批判はもはや定番である。しかし当然ながら、昭和四〇年代の洋楽への本格的な探求は外部からの「対抗」だけで成り立つとは考えられず、昭和三〇年代のレコード業界内部で起きた諸変化と密接に関連している。

CamScannerでスキャン

「この現象は日本のレコード界はじまって以来の驚くべき変容だ。〝カチューシャの唄〟からはじまって、敗戦という大きな衝撃にも微動だにしなかった日本の流行歌の概念が、根底からゆさぶられ、ひっくり返されてしまったからだ。若い世代は昔ながらの流行歌に何の興味も示さなくなってしまっている。……今やレコード界は大きな転換期に来ているのだ」。これは昭和三五年、当時成立したばかりの東芝音楽工業の文芸部長が『読売新聞』（一九六〇年五月二八日付夕刊）の取材で述べた言葉である。六〇年前後に敗戦でも変わらなかった日本のレコード業界に大転換をもたらした「この現象」は「リバイバル・ブーム」と名付けられ、レコード会社に専属しつつも若手歌手が専属制度に対抗する、ある意味では六〇年代の「洋楽」開花期の到来を示唆する地殻変動的な動きだった。

ブームの発端は定義にもよるが、昭和三三年にジャズ歌手のペギー葉山が新興メディアのテレビジョンで戦時中の大陸前線で作られた詠人不知の《南国土佐を後にして》を歌い、津々浦々に知れ渡った結果コロムビアから音盤が発売されたことが象徴的だった。のちに詠人不知の民謡や古い流行歌をリサイクルして音楽性の追求に転用したのは、まさにステージで洋楽に傾倒する戦後派の若手歌手である。すでにロカビリーの平尾昌章が昭和三三年にいち早く《ロック夕やけ小やけ》、翌三四年にも《ロック「黒田節」》や《ロック「おてもやん」》を連発し、三五年に旧制中学生の愛唱歌をもとに書き直した《ミヨちゃん》でヒットを記録した。自社の戦前流行歌をリサイクルして、新たに洋楽のリズムでアレンジしてカバーするという、当時のレコード歌謡製作システムが許容できる範囲内で洋楽のトレンドを取り入れる有効な方法である。この著作権の影響が少ない戦略は、新興のレコード会社にとっても絶好のチャンスとなった。実際、昭和三五年に東京芝浦電気の音楽ソフトウェア部門から分離・設立された東芝音楽工業はこのリバイバル戦略で新人歌手を売り出すのに熱心だった。

しかしあくまで専属制を崩さない前提の妥協案ということもあって、もともとロカビリー畑やジャズ喫茶で活躍した若手歌手は「リサイクル」だけでは満足できず、戦無派の若人たちもやがてベンチャーズやビートルズの影響で自ら洋楽を追求する方向に流れてゆく。だが若いミュージシャンたちがバンドを組み、のちにグループ・サウンズとして一世を風靡したものの、やはり最終的にレコード歌謡の規範を突破できなかった。従来の流行歌の枠組みのなかで「本格的な洋楽」を求めることが不可能だという現実は、たしかにグループ・サウンズの挫折によって決定的になったが、この失敗自体は数年前のリバイバル・ブームが露呈した限界と本質的に変わらない。昭和四〇年代にしか現れないと思われる事象は、すでに昭和三〇年代にその萌芽があったといえる。リバイバル・ブームを含め、昭和三〇年代を通して専属制度の牙城が徐々に崩れてゆき、新興のレコード会社やレーベルが急増し、

CamScannerでスキャン

フリー作家たちも台頭してきたことはいずれも昭和四〇年代の新しい音楽実践の前提としては重要であり、はっぴいえんどの音楽活動や松本隆の二十面相的な活躍もむろんこの流れとつながっている。

多重屈折の大陸行

エッセイ集『微熱少年』(一九七五)で松本隆は自身の「二重、三重に屈折した奇怪な亜米利加旅行」について紙幅を割いている。「奇妙なナショナリズム」を感じた松本は、「この異邦の街角で、今まで抱いていた〈日本〉が、急にぼやけはじめる」。「異邦の風景のなかを、身体のなかいっぱいに日本語をためこんだぼくが歩いてゆく。……ぼくは〈かたち〉を持った異邦(アメリカ)の風景のなかを、〈かたち〉のない日本をズルズルと引き摺りながら歩いていた」と、アメリカ大陸での風景や出会いから自問/自省まで細かく綴っている。羽田空港に降り立った「ぼく」は「初めて日本を訪ずれた異邦人のように日本を見つめている自分を発見し」、亜米利加大陸行は同時に「日本への旅行」という二重性をもたらすと気づいた。「北米」への憧憬から始まり「日本」の再発見で終わるこの〈告白〉は、いかにも「日本語」によるロック創作の動機として納得させてくれる模範解答である。

このような「大陸」から「列島」を再発見する営為は、日本の大衆音楽史においては初めてではない。アジア大陸に憧れて渡った戦前のミュージシャンは、内地とは異なる音楽実践の新天地を期待していた。アジアの音楽だけでなく、タンゴを追い求めて渡満したタンゴ・ミュージシャンや上海往来で腕を鍛えるジャズマンたちは、「本物」の洋楽を目指していた。一方、昭和期以降に始まったレコード歌謡は戦時下の国策と相俟って、アジア大陸を対象として、そのイメージを(しばしば男性的な眼差しを通して)歌で表現する「大陸歌謡」を量産し、人気を得ていた。幕末の「洋楽」だった明清楽を意識したり、欧米のオリエンタリズムやチャイナ・メロディーからの影響を受けたり、本場の大陸流行歌を日本語でカバーしたり、その果てに《蘇州夜曲》(一九四〇)のような和洋中が見事にちゃんぽんされた傑作が生まれたのである。歌謡曲の世界におけるこの大陸イメージは強固な専属制のもと、敗戦にもかかわらず昭和三〇年代にも新譜が出続けており、リバイバル・ブームの先頭を走っていた井上ひろしが《蘇州夜曲》を吹き込むほどだった。

そして時代とともに憧れの「大陸」は「アジア」から「アメリカ」へと移り行く。「大陸歌謡」は表舞台から退いたものの、松本ら戦無世代のミュージシャンたちに影響がなかったわけではない。たとえば三〇年代のハリウッド映画『フットライト・パレード』に由来する《上海リル》はジャズ調だが、日本では大陸歌謡の一曲としても位置付けられており、日本語カバーだけでも異なる訳詞で驚異の十数枚を有する変わり種である。八〇年代『上海

CamScannerでスキャン

バンスキング』によってリバイバルする前に、戦後の「若キ児」たちにはあがた森魚のLP『噫無情』（一九七四）の一曲として知った人も多いだろう。このアルバムは言わずもがな松本隆がプロデュースした名盤であり、「キネマ」をコンセプトとし松本とあがたの合作詞も複数ある。興味深いことに、数多くの《上海リル》日本語カバーからなぜか名古屋宏の訳詞版が選ばれている（発案者は確認できていないが）。これは映画の日本公開当初から発売された諸カバーと違い、数年後の新橋演舞場で松竹少女歌劇「上海リル物語」（一九三六）の舞台上でターキーこと水の江瀧子が歌ったものであり、元を辿れば活動写真というよりも実演芸能である。同舞台に出演した江戸川蘭子が吹き込んだSP盤は中華風のメロディーから始まるが、松本がコンガを叩いているLP盤ではそれに取って代わって戦前の和製ブルースを彷彿とさせるイントロが鳴り響く。一方、戦後の《上海リル》カバーは服部龍太郎、津田出之、三根徳一のいずれかの訳詞がほとんどであり、名古屋宏による少女歌劇版を選んだ時点で珍しい。原作の男が謎の女「リル」を探すという構図は名古屋訳では描かれておらず、さらに森魚版は訳詞の一部しか歌っていないため、もっぱら仇な姿の「リル」に焦点が当てられている。

《組曲噫無情》にちなんだLP盤面には「水夫と舞姫」が描かれており、回る円盤で踊るかのような視覚効果をもたらしている。もしかして『フットライト・パレード』劇中でのマドロス姿の主人公と「上海リル」なる踊り子のタップダンスをも意識しているかと妄想が膨らむ。《上海リル》の男が女を探し歩くというモチーフを敗戦後の引揚と絡めて翻案した東條寿三郎作詞の《上海帰りのリル》（一九五一）は、現在でも懐メロとして名高い。林静一が「赤色エレジー」連載の前年に『ガロ』で発表した「花さく港」（一九六九）では、旅館の女将のどこか不幸な身上を思わせるシーンで《上海帰りのリル》の歌詞をそのまま引用している。後年松本がドラマーとしてレコーディングに参加した《国境の南》を収録した、久保田麻琴と夕焼け楽団のLP『ハワイ・チャンプルー』（一九七五）に出てくる《上海帰り》は戦前のチャイナ・メロディーと戦後の歌謡曲の記憶を融合させている。翌七六年にダウン・タウン・ブギウギ・バンドが発表した《港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ》があからさま《上海帰りのリル》を匂わせているが、九九年NHK-FM放送の『日本ポップス伝Ⅱ』第二夜で大瀧詠一が「リル」や阿木燿子に言及した際に流した《上海リル》の音源が江戸川蘭子版だったのも意図的な選曲だったろう。

詩と詞のあはひ

楔子で引用した松本の「詞論」を初めて読んだ時に、詩人の佐藤惣之助の名前が出てくることに驚かされた。佐藤は詩人の傍ら流行歌の作詞家でもあり、東海林太郎の《上海の街角で》（一九三八）をはじめ多くの大陸歌謡を手がけており、このジャンルを語

る上では避けて通れない人物である。松本の言うように「歌う言葉は今まで常に書き言葉に対して低い位置を与えられて来た」が、佐藤がその例に当てはまるかは議論の余地がある。佐藤は生前詩壇において無名ではないものの、戦時中に早逝し、帝国主義への加担もあって戦後詩壇に評価されず、もはや彼の詩を嗜んでいる者はいない（松本は彼の詩まで辿りつくほど現代詩を読み漁っていたことが窺えるが）。松本がここで彼の名をあげる理由は、おそらく佐藤のもうひとつの顔——流行歌の作詞家——を意識しており、現代詩が歌詞より上位にあるという世間の認識を具現化しているからだろう。もうひとつ驚かされたのは、今回あらためてLP『はっぴいえんど』の「下記の方々の多大なる御援助に深く感謝したい」のリストを読み返すと、詩人の富岡多恵子の名前が入っていることである。リスト自体は石浦信三の手によるものだが、富岡の現代詩はもちろん、当時彼女が積極的に発表していた歌謡曲の評論もおそらく松本に影響を与えたと思われる。

　まだ完全に小説へ移行しておらず「現代詩人」だった富岡は当時一旦詩と距離を置き、「こんなに歌が好きなのに、自分が書いてきた詩は歌から離れた方向へいっている」（『富岡多恵子集』第七巻月報）という「気分」に悩まされ、詩と歌をめぐる考察に没頭していた。その代表作は七二年に出版された『歌・言葉・日本人　歌謡曲、ああ歌謡曲』である。「書かれないコトバ、書くことができないコトバよりも、書かれたコトバの方が階級は上に扱われる」や、「詩のコトバは書かれたコトバであり、歌謡曲のコトバは仮に書かれてはいるけれど、それは歌われるコトバだからであり、詩のコトバが全体となることで或るひとつの概念語化に向う方向をもっているのに比べて、歌のコトバはそれをはじめからもっていないことであり、詩のコトバは感覚を通じて知覚に至らしめる用意があるのに、歌のコトバは時に泣き、時に調子に乗ってスチャラカチャンチャンと消えてしまうコトバだからである」といった詩／詞の階級関係をめぐる議論は、のちの松本の「詞論」に通ずるところが多い。実際昭和三、四〇年代の現代詩はいっそう「大衆」から離れてゆき、恋愛などの通俗的なテーマが歌謡曲の作詞に流れていく変化期でもあった（「豊崎由美＋広瀬大志「恋愛詩」が消えた!?」＝『現代詩手帖』二〇二〇年九月号）。松本は冒頭の「詞論」でこのように述べている。

> やはり現代においては詩と詞とは決定的に違う。何故ここで時代を限定したかと言うと、過去に於いては詩もやはり繰り返し暗誦して楽しむ楽しみ方があったからである。……だが戦後詩にそれを望めるか答はいたって悲観的だ。現代詩人がいくら自作の朗読会を開いたところで空しいかぎりだ。そんな今、ぼくは詞にそれを望む。現代詩の腐蝕せざるをえなかった言葉ではなく、もっと舌の上に転して心地良い言葉を創ってゆきたいものである。

CamScannerでスキャン

ちょうどその頃小室等が現代詩に曲をつけて歌う実験をしていて富岡の詩も取り上げたが、七四年の対談（『小室等対談集ポップス談議』）で富岡は譜面が読めず聴いたこともないと明かした（その場で小室がギターで弾き聴かせた）。この年の「日本レコード大賞」が詩人の岡本おさみが書いた《襟裳岬》に大賞を与えたことも、時代の移り変わりを感じさせる出来事だった（拓郎は後年ラジオで岡本が七五調をわかっていないとぼやいたが……）。一方、日本の流行歌では、現代詩人が作詞に関わることは昭和初期から当たり前のことだった。佐藤惣之助、西條八十も然り、レコード会社専属の売れっ子作詞家に詩人は珍しい存在ではない（彼らが詩壇に糾弾されたとしても）。だが昭和四〇年代の詩人／詞人と違い、彼らは自身の詩を提供しオーディエンスを飼い馴らすのではなく、在来の音曲の形を踏襲して七五調の歌詞を書き続けていた。昭和三〇年代まで支配的だった専属制度では現代詩人が歌詞に深く関わったものの、結果的に現代詩と歌詞は別物のままで終わっている。「埋もれた詩人」の佐藤惣之助はむしろ流行歌の作詞家として、今なお「懐メロ」番組の（テロップとして）常連である。

倒錯する〈日本語〉

富岡はその後ビクターの敏腕ディレクター・市川捷護から「自作詩の朗読」という企画を持ちかけられたが、それを断って代わりに歌謡曲の創作を提案し、実際発売するまでにやりきった。このLPアルバム『物語のようにふるさとは遠い』（一九七七）は坂本龍一の作曲で今やオカルトな人気を博しているが、「どんなに現代詩的に書いても、必ず浪花節的な歌謡曲にしてみせる」と臨んだ富岡にとっては失敗作であろう。失敗は必ずしも悪いことではない。この鮮烈な音楽実践はかえって彼女に佐藤惣之助への関心を呼び起こした——なぜ現代詩に成功した自分は歌謡曲が書けず、詩人として失敗した佐藤が流行歌で名を残したのか。佐藤の自由になりすぎて節制のない散文詩は、言葉が短く字数の縛りが強い歌謡曲の作詞活動を通して洗練させられたことを富岡が発見し、歌詞の上に置かれるはずの現代詩が逆に歌詞によって救済されたという、従来の言葉の階級性がここで反転している。かくして富岡は詩人と作詞家のふたつの顔を持つ佐藤惣之助を再評価したが、そこには彼女の音楽実践も内面化されているだろう。

作詞家の松本隆と現代詩人の富岡多惠子が同時期に佐藤惣之助に興味を持ったのは、アプローチが違えどただの偶然ではなく、現代詩と歌謡曲の「コトバ」世界が転換期を迎えていたことの現れではないだろうか。富岡は音楽活動の頓挫から小説家への転向を固めた一方、松本は（その時点で）小説家よりも作詞家の道へと進んだ。「日本人の湿ったメンタリティを嫌う」（小倉千加子『松田聖子論』）松本は「日本」という風土と距離を置きつつも、「日本語」による音楽の新境地を拓き、自らの環世界たる「風街」を描

き続けることによって、内面化した都会の心象風景を現代詩の涵養で歌謡曲の世界に落とし込んでいた。その詞は様式のみならず、従来のレコード歌謡にしつこく流れている情緒や雰囲気とも一線を画し、紛れもなく戦後「現代詩」の系譜にあったはずだ。

しかし「風街」を拠り所としている松本もまた、現実的なおかつ商業的成功を要求する歌謡界にいるのだ。「アメリカ→日本」という単純な図式を母語で拒絶し、日本語によるロックの言葉実験を行った松本が歌謡曲の作詞家に転向した当初、アジア大陸を対象とした歌謡曲はすでに衰退していたが、七〇年代以降の来日デビューしたアジア圏の歌手がほとんど女性だったことから、アジア大陸に対して「男性性」を保ちたい欲望が戦後日本のオーディエンスには（無意識的にせよ）依然あったといえよう。これはそもそも歌謡界のジェンダー規範における構造的な問題だったとしても、この流れに身を置く松本はむしろアジアの近隣から来日デビューした歌手に日本語の歌詞を提供し、その成功によって歌謡界で一席を占めるようになった。もちろん、歌謡曲の詞は「受注生産」の側面もあるため、必ずしも作詞者の意思が反映されているとは限らない。しかし、「アメリカ」（西洋）に対して日本語（によるアイデンティティ）で抵抗しつつも、「アジア」を――たとえ歌詞がアジアを表象しなくても、歌手の発声がイメージを喚起する――〈日本語〉で表現するこの奇妙な倒錯について、戦前から戦後への連続という歴史的文脈のなかであらためて考える必要があるだろう。

（ちょう　かのう・ポピュラー音楽研究）

CamScannerでスキャン

インタビュー

「白睡蓮」の菩薩のように

氷川きよし

聞き手・構成　天野龍太郎

―― 氷川きよしさん、KIINA.さんにとって松本隆さんの歌詞の世界は歌の原点だと、「赤いスイートピー」のカバーを発表した際にコメントされていました。叔母様とお母様に連れられて行った初のコンサートが松田聖子さんの公演だったそうですね。

氷川　母と叔母さんが聖子さん世代なんです。「聖子ちゃんが福岡に帰ってきてコンサートをやるから行こう」と誘われたのですが、当時、自分は五歳だったからよくわかっていなかったんですね。それに、テレビで見ている人を生で見るのはちょっと怖くて。テレビは非現実的で別世界でしたから。そんなふうに思いながら行ったら、聖子さんがあまりにもキラキラしていて感動したんです。なかでも特に感銘を受けたのが、「赤いスイートピー」ですね。「この女の人は男の人と結ばれるのかな?」とか、子どもながらに切ない気持ちや想像が掻き立てられて、歌詞の物語性に引き込まれました。それから自分でも歌うようになって。五歳のときにはもう人を好きになっていましたから、もどかしい恋心も重ね合わせながら。「煙草の匂いのシャツ」には、父の姿が被ったんですよね。煙草はものすごく臭いけど父のことは好きでしたし、恋愛じゃなくても愛しい人が自分のところから離れていくのは怖いなっていう感覚で。父が「時計をチラッと見」れば、「もう仕事に行くのかな?」とか。当時は、好きな人が自分の近くにいてくれなくなることに対して、ものすごく怖い感覚がありました。

―― 別れや離れていくことに対する切ない感情を捉えた物語として聴いていらっしゃったと。

氷川　そうです。松本さんの歌って、ストーリー性に引き込まれるんですね。本当に映画を見ているような感覚で聴けるので、体温や匂い、聞こえてくる音、見えている景色が全体のシチュエーションとして伝わってくる。五感を全部使って感じる詞を書いていらっしゃるので、すごく感動します。

―― 初めて人前で歌った曲も「赤いスイートピー」だったそうですね。

氷川　同じく五歳のとき、親戚のおばさんやおじさんに連れられて壱岐対馬に旅行したんですけど、帰りのバスの中で「歌って」と言われて、二〇人ぐらいの大人たちの前で歌いました。引っ込み思案で人前に出るようなタイプじゃなかったから、震えちゃって。でも、バスのなかに備えつけられたバスガイドさんが使うマイクを持って、ワンコーラス歌ったんです。歌詞は自然と覚えていたから、何も見なくても歌えましたね。それで、「わっ、うまかね~!」ってみんなに褒められて。歌っているとき、自分でも「ものすごくうまいな」と手応えがあったんです(笑)。でも、さすがに歌手にはなれないな、東京までは行けないし、なんて思った記憶があります。そのときの思い出は、自分の中ではセピア色の映像でよみがえってくるんです。

―― その際、「たくさん拍手をもらって、歌への希望、生きる希望ができた」ともコメントされていました。

氷川　「歌がうまい」って評判になりましたよ。それからスイッチが入ったんです。歌で生きていこうって。でも、人前に出るのは苦手だったから、それをどうやって克服していこうかって葛藤が、一〇代のときはありました。恥ずかしがり屋でいつも

CamScannerでスキャン

端っこにいるような、学級委員長になんてなれないような子でしたから。

――松田聖子さんが人前やテレビで歌っている姿を見ていて、「ああいうふうにはなれないな」と思ったのでしょうか？

氷川　「なりたいな」とは思ってました。「聖子ちゃんみたいになりたい」って髪型を真似したり、当時流行っていたティモテってシャンプーを使ったり。大人になったらあのCMみたいに髪を伸ばして、キラキラした綺麗な姿で歌いたいなって憧れがありました。でも、だんだん大きくなって現実を知り、「聖子ちゃんにはなれない」と気づいて。じゃあ、どうやって自分を活かして歌手になるかと考えて、自己プロデュースを始めたんです。それこそ聖子さんが出た平尾昌晃さんのミュージックスクールを受けたり、中学二年生のときにオーディションを受けたりして、そこから歌の道が始まりました。でも、やっぱり心のどこかに「松本さんにいつか詞を書いてもらいたい」って思いがあったんですね。

――数あるルーツのなかの一つに松本さんの詞の世界があると。

氷川　やっぱり原点ですね。なぜか、名前に「松」ってつく方々にものすごく縁があるんです。松本さんも聖子さんもそうだし、自分のデビュー曲（「箱根八里の半次郎」）を作ってくださったのも松井由利夫さんでした。「松」の方々に支えられているんですね。松井さんは演歌界の巨匠でしたが、ものすごくいい方でユーモアがあって、昔から色男だったと（笑）。松本さんも色男じゃないですか。七〇代になってもファッションがすごくおしゃれで素敵で、憧れますね。

歌で結ばれた縁

――今年五月に「赤いスイートピー」のカバーをリリースされましたね。

氷川　ええ。子どものころの自分の歌声の感覚やイメージが強く残っているので、当時とキーがちがうから、ちょっとショックを受けちゃって。それはしょうがないですよね。以前は聖子さんと同じキーで歌っていたけど、当時のようには歌えませんから。でも、当時の歌い方を想像しながら歌いました。（「赤いスイートピー」を歌う）「♪赤いー」の「い」の高い音を同じように歌うのが好きだったんです。それはもうできないので、男声キーで歌わざるをえないのが切ないですね。

――ただ、いまのKIINA.さんの歌のよさが宿った録音だと思います。

氷川　そうですね。恋愛もそうだし、いろいろな経験を乗り越えて四七年生きてきた出汁が、あそこに集約されているかなとは思います。ピュアな心で、邪念のない素直な気持ちで歌っているとも感じますね。

――ちなみに、松本さんは、詞を書いたあとに「い」の音が多いことに気づくそうです。歌手にとっては歌いにくい音のようですが。

氷川　「あ」がいちばん歌いやすいのですが、でも「い」は高い音だとキラキラッとしてかわいいんです。なので、自分は好きですね。

――原点である大事な歌を録音するにあたって、どんな心持ちで臨まれたのでしょうか？

氷川　……いまの自分を受け入れて、「この年じゃないと歌えないものがある」と思って歌いました。逆に、過去はもう終

CamScannerでスキャン

わったものですから。人生もまだ道半ばですし。松本さんとは歌で結ばれた縁だと、一方的に思っているんです。

―― なるほど。

氷川　松本さんに詞を書いていただいた「白睡蓮（しろすいれん）」は、七〇代になった松本さんが亡くなった方々に対する思いを書いたものだと捉えています。松本さんは亡くなった妹さんのことを書いたとおっしゃっていましたけど、自分のなかのストーリーとしては、「赤いスイートピー」で別れて「白睡蓮」で「来世で会おうね」って送り出してあげている感じ。

―― 「赤いスイートピー」と「白睡蓮」を結ばれた連作として捉えていらっしゃるんですね。

氷川　そうです。だから今回の「白睡蓮」のCDには「赤いスイートピー」も入れさせてもらって、松本さんの歌でパッケージしているんです。生命の輪廻を一つの作品に集結させたシングルにしたくて、松本さんのストーリーと自分の歌手としてのファンの方々に対する思いを形にさせていただきました。それと、氷川きよしとしてのフィルターを通して見ると、二年近く休養していたあいだにファンの方で亡くなった方も随分いらっしゃるんですね。自分のことをプリンスや恋人と思って応援してくださっていたファンの方もいたので、休んでしまったことに対して「お別れができなかった」って申し訳なさと悔いがすごく残って。その方々への追悼の思いも、「白睡蓮」にはあるんですよ。自分の哲学では、生命にはその次の生もあると思っているので、「どこかで生まれ変わって来世でも会えるよ」って希望やロマンを込めて「白睡蓮」を歌わせてもらっています。そういう思いを口頭で言うより、歌で伝えるのが歌い手ですから。コロナ禍のときもそうでしたが、東日本大震災のときに「停電した際にペンライトを電気代わりに使った」とか、みなさんの生活のなかに氷川きよしが存在していたことを強く感じたんです。「白睡蓮」はそういう方々に届けたいので、お盆のときにも流していただきたいですね。

―― たしかに、お盆の季節にぴったりの曲ですね。

氷川　最近、いろいろな方に会って、「おばあちゃんがファンでした」、「亡くなる寸前までずっと氷川さんの歌を聴いていました」と聞くと、「ああ、もうそういう時代に入ったんだ」と痛感します。二〇代、三〇代のころはものすごい数のコンサートをやっていて、必死になって歌っていたから、俯瞰で見ることができなかったんですけど、いまは「みなさんの人生を支えさせていただいていたんだ」、「みなさんの生きがいになっていたんだ」って思うんです。さらに、ファンの方のお孫さんたちが大人になって活躍されているのを聞くと、「すごいお仕事をさせていただいているんだな」、「みなさんの人生の一コマに登場させてもらってきたんだな」と気づいて、責任を感じますね。これからも頑張って心に刺さるいい歌を歌いつづけられるように努力していきたいなと思います。

―― 「白睡蓮」の作詞を松本さんに依頼されたとき、どのようなやりとりがあったのでしょうか？

氷川　レコード会社に松本さんと信頼関係を築いている方がいらっしゃったんです。自分は「赤いスイートピー」が原点だとい

CamScannerでスキャン

うことは、ずっと周りの人に言っていなかったんですね。なので、それを話したとき、「松本さんに一度お会いしたら？」ということになって。それでお食事をさせていただいて、「赤いスイートピー」をカバーさせていただきますと伝えて、「もしタイミングが合ったら、新曲も書いてもらえないですか？」とお願いしたんです。最近は新曲をあまり書いていらっしゃらないそうですが、頑張って書いてくださいました。しかも、ものすごく頑張ってくださったみたいで、下痢をされたと聞きました（笑）。

―― えっ！ ご体調にまで影響が？ それだけ「名作を書こう」というプレッシャーがあったんですね。

氷川 ありがたいことです。レコーディングのときは、まずそのお腹が痛くなったことをおっしゃっていて、ものすごく神経を集中して書かれたんだなって思いました。あと、「痛いよね　生きているって／痛いから生きてるんだね」という部分は、遠くにいる人じゃなくて、すぐ横にいる人に歌う感覚で歌ってほしいと言われました。自分は、どうしても（コンサート）ホールにいる人たちに向けて、いちばんうしろにいる人にも届けるような歌い方で歌ってきちゃったから、それは発見でしたね。

―― では、これまでの曲と異なる難しさがあったんですね。

氷川 そうですね。詞先で、TAKUROさん（GLAY）がメロディをつけてくださったんですが、自分は白玉（全音符）が多い作品って苦手意識があるんです。一つの音符でぐにゃぐにゃとこぶしを回せる曲のほうが得意なので、（「白睡蓮」を歌う）「♪すーいれんのー」って伸ばすところがそれですね。「白雲の城」もそうで、童謡も（「背くらべ」を歌う）「♪柱ーのきーずは　おととーしのー」っていうのがすごく苦手感があって、以前、生放送で歌ったときはめちゃくちゃ下手くそになっちゃって。苦手意識はあったけど、難しいものに挑戦するのはすごく大事だから頑張ってチャレンジしました。いまだに歌の勉強中だと思っています。

―― 先ほど言及された「痛いよね　生きているって／痛いから生きてるんだね」という歌い出しは、ものすごく印象的ですよね。

氷川 あの一行で心を掴むって感じですよね。本当にそうだなって思います。痛いですよね、生きているって。繊細な人ほど心が痛くなっちゃいますし、ものすごく共感します。自分で言うのもなんですけど、どちらかというと繊細で他人の気持ちとかに敏感なので、相手が「傷つけてやろう」と思っていないような発言にも傷ついてきたんです。嫌なことを言われたからといって恨んだりはしないけど、「すごく痛いな」って思うことがあるんですよね。それをずっと覚えていて。まあ、それが歌のエネルギーにもなっているんですけど。

―― 「痛いから生きてる」というラインは、どのように捉えていますか？

氷川 生きているからいろいろな感情が刺さって痛くなるけど、それは自分を成長させてくれているんだっていうふうに捉えています。いまの時代、ネットの中では表面上のものだけを見て、自分の人生のことを何も知らない人から嫌なことやきついことを言われるじゃないですか。でも、それは自分に対して「頑張れ」と言ってくれてい

るんだなって捉えて、それをエネルギーにしてずっと歌ってきました。逆に、そういう人たちを包み込んであげるぐらいの母性を持っていないといけないなと。みんな人間だから「そうだよね」って気持ちを持っていたいなと思いますけど、持てないときもありますよ。疲れているときは。でも、「大丈夫だよ」、「そっか、そういうふうに思っているんだ」って、宇宙大の気持ちで受け止めたいですね。

――昨今のSNSでのやりとりを見ていると、寛大な気持ちを持っている人は少ないなと感じます。

氷川　言葉ってその人の感情だから、字面で喧嘩をしたって解決しないですよね。自分もInstagramでものすごくいろんなことを言われたので、コメント欄を消したんです。みんな、自分の感情を押さえきれなくなっていますから。ちゃんと対面で会って目を見て対話することで理解が深まって、人と人は繋がっていくと思うんです。憎しみや憎悪に対して、平和もそういうことから実現していくと思います。

松本さんの見方

――松本さんの歌詞に触れていると、そういう気持ちにもなれますよね。

氷川　そうですね。松本さんって、ほんとに菩薩みたいな人なんです。あれほど半端ない数のヒット曲を生んでいますから、いろんなことを超越されていて余裕があるんですよね。ちなみに、（「白睡蓮」を歌う）「♪すーいれんのー」のところは、菩薩になった気持ちで歌ってほしいと言われて。「光が集まった中心で、白い睡蓮のようにKIINAが輝く画が浮かんだ」と、ラジオでおっしゃっていましたね。

――難しいオーダーですね。

氷川　観音開きのように全部を開いていくというか……。

――睡蓮は仏教的にも大きな意味がありますよね。

氷川　そうなんです。睡蓮って、汚い泥のなか、苦しみのなかからものすごく綺麗な花を咲かせるものじゃないですか。木にしてもなんにしても、やっぱり根っこをしっかり張っているものは強いですし、そこに人間の生きる哲学があるんだなって。たとえば、空を見上げたとき、「自分は地球のうえにいるんだ」って当たり前のことを再確認しますよね。ひとつの絵をぱっと見たときに、「ああ、「こう生きなさい」って言っているんだな」というメッセージを受け取ったり。

――ほかに録音の現場で松本さんから言われたことはありますか？

氷川　「赤いスイートピー」のレコーディングに来ていただいたときの話になりますが、「時計をチラッと見る」はこっち（腕時計）だと思っていたんです。でも、駅の時計だったんですよ。そういうストーリーをお伺いしてから歌うと、またちょっとちがいが出てきますね。それに続く「泣きそうな気分になるの？」は泣いた声で歌っていたけど、「まだ泣いていないんだよ」と言われて。「泣きそうな気分になる」なんですよね。そこは演歌癖が残っているのかもしれません。演歌の歌詞に出てくる女の人は悲劇のヒロインで、すでに泣いていますから（笑）。波止場で待っているのに、男はどっかに行っちゃう、とか。そういう日

CamScannerでスキャン

本特有の悲しみや憎しみの情緒、情念の世界がザ・演歌で、そこに惹かれるのですが、ポップスには芯の強さがあるんですよね。あと、「赤いスイートピー」は淡々と歌ったほうがいい、とも言われました。予想とぜんぜんちがったので、学びが多くて貴重な経験でしたね。

―― なるほど。

氷川 「白睡蓮」を作曲されたTAKUROさんからは、「♪来世ー　えー　えー」と伸ばす部分を「いぇー」と聞こえるようにしてほしいと言われました。たしかに「えー」より「いぇー」のほうが印象に残るので好きですね。「あの部分は英語に聞こえておもしろい」とも、聴いた方から言われました。

―― 先ほどおっしゃったように、松本さんの詞ってどこか超越的に俯瞰して物事や人間、物語全体を捉えていると思うんです。

氷川 そう。俯瞰ですよね。自分の感情とかをぶつけたいと思って詞を書くこともあるんですけど、内面的なここ（主観）だけになっちゃうんです。でも、松本さんの詞は映画ですもん。こういう（俯瞰の）見方で見ていらっしゃる。それに、女心をものすごく知っていらっしゃる。松本さんの詞は、ジェンダーを超えていますよね。だから、「人間」なんだと思います。ツイッター（X）でも「きいなちゃん」っていつも平仮名で書いてくださっていて、松本さんから「なんて呼んだらいいの?」と聞かれて、「「姫」でお願いします」と返したら大笑いしていました。とてもおおらかで臨機応変で、寛大な方ですね。

―― おっしゃるとおり松本さんの歌詞はジェンダーを超えているところがあって、どんなジェンダーの方が聴いても感じ入るポイントが多くの曲にあると思います。

氷川 だから、「人間」なんだと思います。人間のなかには女性的な部分と男性的な部分がみんなありますから。根本の心の中にはいろいろな感性を持っていますよね。女性的な部分が強いのか、男性的な部分が強いのか。女性でも男っぽい人はいますし。松本さんは「人間」の物語を書いていらっしゃるから、どっちの目線でも共感できたり、そこに感情を投影できたりするんだなって思います。

―― 普遍的ですよね。

氷川 そうですね。たぶん一〇〇年、二〇〇年後も通用する、時代が変わってもずっと残る作品をたくさん書いていらっしゃると思います。だんだん時代が変わってきて、人間主義の時代になってきました。型や形式じゃなくて、その人の人間性を見る時代

―― それを象徴するのが松本さんの作品なのかな、と思います。

―― 表面的なジェンダーなどではなく、ひとりひとりの本質などが問われる時代?

氷川 肩書きじゃないんですよね。その人の性格や内面、人間性、人柄が大事なんです。誠実な人は誠実だし、常識的な人は常識的。その人が歩んできた人生が、振る舞いとかに出ると思います。だから、礼儀やひとりひとりに対する感謝をきちんと忘れずに生きていきたいなって思うんです。そうすれば、人はついてきてくれる、信じていただける。なので、自分も相手を信じて生きていこうと思っています。

―― KIINA.さんの姿勢や生き方と共振するものが、松本さんの詞の世界にある?

氷川 そう、松本さんの心だと思います。

CamScannerでスキャン

ファンの方のなかにも、氷川きよしの「人間」が好きだと言って応援してくださる人が多いですし。

女心でR&B

――以前、「さらばシベリア鉄道」をテレビでカバーされたこともありましたね。

氷川　あれで松本さんの詞をまた好きになったんです。あの曲は男女の世界ですよね。ストーリーのなかに二人の登場人物が出てきて、二人の感情が出てくる。一人二役をやれたのが楽しかったです。

――太田裕美さんの原曲は一九八〇年にリリースされていますが、幼いころから親しまれていた曲なのでしょうか？

氷川　いえ、当時は知らなかったですね。大人になって知りました。

――「赤いスイートピー」以外に親しまれていた松本さんの曲は、ほかに何がありますか？

氷川　「ルビーの指環」。すごく惹かれましたね。子どもながらに、色っぽい男の歌だなって。

――ダンディズムの世界ですね。

氷川　そう。歌って不思議なもので、歌の世界の主人公と歌手が同じに見えるものがヒット曲になるんです。実際の普段の性格はぜんぜんちがうんだけど、それらが同じように見えるのが歌の魔法なんです。自分なんて、「ズンドコ節」の人だって思われていましたから（笑）。歌ってすごい魔法だなって思いますね。本当の自分を装飾する魔法なんです。歌によって化けられる

――それが歌をやめられない理由のひとつですね。

――では、最後の質問です。もしいまのKIINA.さんが松本さんの曲を歌うとしたら、どの曲を選びますか？

氷川　……やっぱり、「ルビーの指環」を歌いたいですね。実は二〇年ほど前に一度テレビで歌ったことがあって、楽しく上手に歌えた記憶があります。あの曲の歌詞は母音をあまり使っていないし、ノリがR&Bっぽいから好きなんです。先日歌わせていただいた小室（哲哉）さんの「Anytime smokin' cigarette」とか、鈴木雅之さんの「ロンリー・チャップリン」とか、自分はああいうR&Bの作品が好きなんですよね。「限界突破×サバイバー」もライブで歌っているアレンジバージョンではけっこうフェイクを入れていて、あの歌い方は好きですね。次は、R&Bの曲で松本さんに詞を書いていただきたいです。

――寺尾聰さんのようなダンディズムの世界？

氷川　いえ、女心を歌いたいです。女心でR&B。

――次作は、松本さん作詞のR&B調の新曲と「ルビーの指環」のカバーのカップリングをぜひ聴きたいですね。

氷川　いいですね。「ルビーの指環」の続篇みたいな曲をぜひ歌ってみたいです。

（ひかわ　きよし・歌手）
（あまの　りゅうたろう・編集者／ライター）
二〇二五年八月八日、都内で収録

CamScannerでスキャン

静

尾上紫

「静」——私が松本隆先生に作詞していただいた一八年前の日本舞踊の新作です。

　私と松本先生の出会いはさらに遡り、二五年ほど前、お世話になっていた方から京都で松茸を食べるからとお誘いを受け、そこで初めてお会いしたのを今でもよく覚えています。私からすると「松本隆」というお名前は子供の頃に見た歌謡曲の雑誌でよく拝見しており、名曲をことごとく作詞していらした巨匠だという認識でしたので、緊張しながら席につきました。それでも美味しいものというのは皆を笑顔にして和ませてくれるといいますか、それまで雑誌で拝見していたお写真の松本先生とはまた違う、にこやかな松本先生が松茸の良い香りと美味と一緒に楽しい記憶として刻まれました。

　それからは度々、美味しいお食事をよくご一緒させていただき、時にはお蕎麦、イタリアンだったり、蟹を食べに金沢にご一緒したことも。

　旅先では共通の知人の皆さんと一緒に必ずお参りにも行き、夜はカラオケをしたこともありました。先生の前で先生の詞を歌うという恐れ多いこともございました。

　そんな交流の中で、ある時、私の母もご一緒させていただいて、その時は鎌倉でチーズケーキも美味しいというお蕎麦屋さんでしたが、母が、私のために先生に日本舞踊の作品を書いていただいたらいいじゃないと、さらっと言いまして。先生は優しく対応してくださって、食事をしながら、題材はなにがいいかなとか、紫ちゃんには美しく死んでいく作品がいいなとかおっしゃって、しばらくその話をみんなでして盛り上がりました。心の中で、なんて素敵なことだろうと熱い

CamScannerでスキャン

気持ちになりましたが、まだ振付作品の発表なんていう勇気もなくて、夢物語のように感じていました。

その母が亡くなって、経験したことのない寂しさの中で、ふっとその時のことが蘇りました。ちょうど半年後に自分のリサイタル開催が決まっていたのですが、母を亡くした喪失感から抜け出せず、気がついたら松本先生にお電話して作詞をお願いしていました。勇気がなかっただけで、本当は松本先生に書いていただくなら何が良いかなというのを日々考えていて、静御前をやりたい、作曲も、十代からお稽古事や舞台でご一緒してきた笛の藤舎貴生さんでと、そこまで考えが決まっていて、あとはキッカケだけという状態で、最後は母が背中を押してくれました。

先生は二つ返事で優しくお引き受けくださって、私は闇の中から神様が手を差し伸べてくださったような感じました。

そうして出来上がってきたのが「静」でした。

冒頭から雪景色がみえて、一気に松本先生の世界が広がってきました。しかもその中にいるのは私。私を通して静御前を描いてくださっているのを感じました。私の中で生まれて初めて湧き起こる創作意欲みたいなものを感じました。曲が付いてからも色んなアイディアが浮かんできて、貴生さんに男女のハモリのデュエットにしてほしいと自分で歌って録音したものを送ったり、サビとなるような歌詞をリフレインしてほしいとか、歌いながら踊りたいとか、松本先生の歌詞が私に魔法をかけたようにアイディアが溢れました。肝心の自分の振付ではしっかり苦しんだのですが。出来上がってきた曲があまりに素敵で、どんな振りを付けても足りていないんじゃないかと不安で、形にするまで眠れない夜を過ごしました。

そしていよいよ先生にお見せした時、先生が言葉なく微笑んでくださったことが忘れられません。舞台で踊り終えた時、あの時差し出してくださった手がついに私を救い上げてくださったのを感じました。松本先生が私にまた踊る喜びを思い出させてくださったのです。楽屋にいらしてくださった松本先生を前に涙が溢れてしまって、踊った後にそんな気持ちになったのは初めてでした。「静」を踊ることで、日本舞踊家として甦ったような感覚がありました。

その「静」を、今年再演することがやっと叶いました。日本舞踊の新作というのはなかなか再演のよい機会というのが難しいなか、NHKEテレの『芸能きわみ堂』という番組が私の特集をしてくださることになり、私が「静」を踊りたいという申し出を受けてくださったのです。久しぶりに聴いた「静」はあっという間にその世界に私を引き戻してくれました。そして再度魔法にかかった私は、溢れてきたアイディアをNHKの方に伝えて、映像版の「静」の舞台が出来上がり

CamScannerでスキャン

ました。久しぶりにコンサートに出させていただいて、また松本隆と日本舞踊という世界が動き出したのを感じた嬉しい瞬間でした。

そして今思うのは、また先生と新しい作品を創りたいということ。今の私に当てて書いていただく日本舞踊を踊りたい。また新しい魔法をかけていただきたい。そう願っています。

松本隆先生は私にとって大恩人です。そして私は先生の大ファンでもあります。

先生は今年、作詞家活動五五年を迎えられたとのこと。誠におめでとうございます！ その五五年の中に私の大好きな歌の数々と一緒に、私の「静」があるのかと思うとこんな幸せなことはありません。先生、ありがとうございます。

これからの益々のご活躍をお祈りし申し上げます。そして私の新作と、また美味しいお食事も、よろしくお願いいたします。

（おのえ　ゆかり・舞踊家／女優）

ラジオの中の風街で

竹内香苗

二〇二四年四月、ラジオの中に「風街」が誕生した。作詞家・松本隆さんがパーソナリティを務める人生で初めてのレギュラーラジオ番組、その名も『風街ラヂオ』だ。翌年作詞活動五五周年を迎えるにあたり始まった。そんな記念すべきラジオ番組でアシスタントを仰せつかり、ラジオブースというクローズドな空間で、あの松本隆さんと向かい合いファンの皆様に放送をお届けするというアナウンサー冥利に尽きる大役に胸が躍った。

初回放送のテーマは、【松本隆×日本語ロック】。一九六九年に四人でバンドを結成した、松本さん、大瀧詠一さん、細野晴臣さん、鈴木茂さん（みなさんレジェンド！）。当時、日本のロックバンドの楽曲は英語の歌詞が一般的であった中、日本語で歌うことになり、松本さんが作詞を担当する。一九七〇年にはバンド名が「はっぴいえんど」となり、「ゆでめん」と呼ばれる初アルバム、さらに翌年には二作目のアルバム『風街ろまん』をリリース。

「風街」とは、松本さんが大切にされている、松本さんの中に存在する架空の街。最初に風街と名付けられたのは、松本さんが生まれ育ち青春を過ごした青山・渋谷・麻布を結び、囲まれた三角形。その風街は変化し、境界線はないのだそう。松本さんの中にある風街の世界観は、時の流れとともに、はっぴいえんどや松本さんを愛するファンの方々も共有する世界となっているのを感じ、私もその風街に触れ、体感したいと放送を重ねるごとに思っている。

『風街ろまん』は、日本語ロックの金字塔と呼ばれる作品となる。初回放送では、『風街ろまん』に収録されている

CamScannerでスキャン

「風をあつめて」が流れた。この曲のイメージは、浜松町にある世界貿易センタービルから近辺の裏側にあった古い路地だそうで、松本さんがそこを歩いた時に見えた風景が歌詞になった。松本さんの詩の多くは、実体験に基づくものが多く、その方が完全に想像で書くものよりも残るとのこと。今では海外の人が、「風をあつめて」を日本語のまま歌っている。この話を聞いてから、様々な手がかりをもとに、詩の中から松本さんの実体験を探すのが、まるで宝探しのようで番組での私の密かな楽しみのひとつとなった。これまで松本さんが目にした景色、本の一節、映画のワンシーン、一枚の絵葉書、古典芸能……ありとあらゆることが美しい詩へと姿を変えて新たな世界が生まれている。

松本隆さんの世界は果てしない。私は番組収録に備えて改めて曲を聴き、過去のインタビュー記事や文献を読むのだが、尽きることなく知られざるエピソードや新たな発見が溢れてくるのだ。収録中にお話しされる松本さんの手がけた曲にまつわるエピソードに加えて、合間には、ファッション、食、お住まいの京都など、話が広がる。時に、あまりに忙しい日々を冗談混じりにぼやくようなチャーミングな一面が垣間見られるのも、ラジオの現場ならではなのかもしれない。

『風街ラヂオ』では、これまで松本さんとご縁のある数々のゲストをお迎えした。松本さんから楽曲の提供を受けたアーティストの方々も松本さんのことを[illegible]たくいる。楽曲を発表した時の思い[illegible]けられていく。そんなゲストの方々のお話を、穏やかな表情でみながら松本さんが聞いている時間。

アーティスト以外にも、松本作品を愛する数々のゲストが登場した。中には、松本さん以上に松本作品に詳しい方々も。明治大学文学部教授の齋藤孝さんは文学的観点から松本作品について掘り下げ、またある時は、音楽評論家でコラムなどで松本さんにまつわる特集を数多く手掛けるスージー鈴木さんが「はっぴいえんどの名曲「12月の雨の日」は一体何年の何月何日なのか？」という謎を番組内で解いていかれた。二〇二一年に松本さんの作詞活動五〇周年で書籍『風街とデラシネ〜作詞家・松本隆の50年』を執筆し、同名コンピレーションCDの企画・選曲・解説を担当された音楽評論家の田家秀樹さんとは、「ゆでめん」のジャケットのイラストを手がけたイラストレーター林静一さんのお話と、当時のサブカルの話題で盛り上がった。また、松本さんの歌詞の魅力について、春夏秋冬それぞれ季節の少し前が描かれている時のワクワク感や思わず涙がこぼれる〝ドラマ性〟と熱く語った爆笑問題の田中裕二さん。こうしてみなさんの様々な角度からの熱量を感じられるのも、『風街ラヂオ』のたまらなく楽しい瞬間だ。

CamScannerでスキャン

私も松本作品のドラマ性に心打たれた一人だ。例えば、寺尾聰さんの名曲「ルビーの指環」。喫茶店での別れのシーンがあって、「そうね　誕生石ならルビーなの」「あれは八月目映い陽の中で誓った愛の幻」と過去の回想へ時間が遡る。そして「街でベージュのコートを見かけると指にルビーのリングを探す」という二年後の心情が描かれる。混乱を避けるため、三つも時制を入れないのが通例であるところ、この曲は「非常に上手くいったからこれで良いやと思ったら、ミリオンヒットになった」と笑う松本さん。まるで長篇映画のようで、二人のロマンスへの想像が膨らむ。これほどすごい歌詞でありながら、「たまたま書いていたら、筆が走った」とは！

原田真二さんの名曲「タイム・トラベル」もまた、時空を超えるドラマティックな曲だ。世界中の素敵なシーンが描かれ、最終的には宇宙まで飛び出して小さな地球が消えたと思ったら、最後は東京の君の手の中という感動！

さらに、まるで躍動感溢れる映像のカメラワークを感じられるようなドラマ性といえば、小泉今日子さんの「ウィンク・キラー」だ。恋が始まる瞬間の煌めきが眩しい名曲。波間ではしゃぐ二人の様子が映画のワンシーンのようで、「白いシャツを　いま貫いた」「胸を押さえ砂に倒れてくの」「強い腕の中に倒れてくわ」といった描写は、歌の中でスローモーションの映像が浮かんでくる。生きている意味を見つけたと感じながら、同時に、「私もう死んでもいい」と思えてしまう恋心。なんて素敵なのだろう！

数々の名曲を語る上で欠かせないのが、作曲家・筒美京平さんとの思い出。昨年（二〇二四）一〇月七日に四回目の命日を迎えたときは、筒美京平さん特集を放送した。松本さんが世に出された二一〇〇曲以上の作品のうち、筒美さんとの作品は約四〇〇曲もある。筒美さんとは阿吽の呼吸、深い信頼関係にあり、時に制作過程で火花が散ることもあったが、全ての瞬間がいい思い出だと語っていた松本さんは、とても寂しそうだった。番組では幾度となく、筒美さんとの大切な思い出をお話ししてくださった。

愛する人たちとの別れ、期待に応えるプレッシャーとの闘いや、楽曲制作における御苦労や葛藤、喜びをいつも率直に話してくださる松本さん。松本さんの言葉と音楽を未来へつないでいくことをコンセプトに始まった『風街ラヂオ』は、リスナーの方々へラジオ特有の距離感で松本隆さんの世界をお届けできるのが何よりの魅力であると改めて感じている。

日曜日の夜、ぜひあなたも、ラジオの中の風街で会いましょう！

（たけうち　かなえ・アナウンサー）

未来の風景

高山花子

あと二、三〇〇年経ったら、みんなどんな歌をどんなふうに聴いたり歌っているんだろう？——ときどきそんなことを考える。今年が二〇二五年だから、なにごともなければ、あと七五年生きて二二世紀を目撃するひとたちが、周りにはたくさんいる。だから、ありうる未来へのラインは無数に走っているとしても、すくなくとも二二世紀は、いまにも手が届きそうなものとしてイメージしやすい。まったく未知だとしても、やってくる実感がある。次の世代、次の次の世代……。おおざっぱに数えてゆくと、さらに一〇〇年くらい先は、案外あっというまにやってくるんだろう。そんな感覚がある。時の流れは、一人の一生を越えて、よっぽどのことがないかぎりつづいてゆく。すくなくとも、いまこの地球上に生きている人が誰ひとりとして生きていない時代がやってくる。わたしたちに会ったことがあるひとも、一人もいない。そんな二三世紀、二四世紀くらいをイメージしてみる。そのとき、まだ人類がつづいている世界線において、東京はあるだろうか。もし本屋さんがあったら、と空想する。最近目にする日本語の新刊書は、ほとんどなにも残っていない。知らない本が並んでいるんだろう。古本屋さんなら、と夢想する。びっくりするくらいの古書として、なにか残っているかもしれない。図書館にはきっと昔の本は残っていて、現物として保存されているものもあるだろう。でもデータ化されるものが大半で、どちらにせよそんなに手軽に読まれることはない。電子書籍は、どんなタブレットで読むんだろう。映画館、まだあるだろうか。インターネット、進化しているだろうか。みんな、なにをしているだろう。どんな暮らしをしているだろう。日本語はどうなっているだろう。どんな声で、どんな話し言葉を使っているだろう。まだ歌を歌うだろうか。歌う

としたら、どんな歌を？　聴くとしたら、どんな歌を？——聴くことが不可能な未来の音楽。でも、未来の音楽をすでに聴いているというのは、そんなに不思議なことではない。完全に同じ音など決してない、まったく同じ繰り返しなどありえないというのは大前提として、もっとごく単純な次元で、未来にも奏でられる曲をいますでに聴いているということは、かつても起こっていたし、いまも起こっているし、これからも起こる。歌が「残る」ということをめぐって思うのは、歌が残った先の、そんな未来の風景。

二〇二四年四月からはじまったTBSの『風街ラヂオ』は、作詞家・松本隆の初のレギュラー番組。音楽の言葉をテーマに、いまも日曜夜に放送がつづいているこのラジオ番組は、鈴木茂、宮藤官九郎、斉藤由貴など、だんだんと増えてくるゲストが豪華なのはもちろんのこと、聞き手の竹内香苗にうながされて松本自身がつぶやくように語る回には静かな魅力がある。おしゃべりとも饒舌ともちがう、なめらかさ。ときおり間を挟んで、自分自身の作詞活動を振り返って紡がれる語り。曲とともに、つぎつぎと記憶が引き出されてゆく即時性は貴重だ。二〇二四年四月七日の初回テーマは「松本隆×日本語ロック」。ロックは英語じゃないと無理、日本語は乗らないと言われていたが、自分としては、やってみる前から無理というのはどうだろうかという思いがあり、はっぴいえんどのアルバムができた。アルバムが二枚できて、さあこれからというときに解散し、以後、作詞家となったプロセスが単刀直入に回想されている。当時、日本人はリズムに向かないと言われていたが、阿波踊りの複雑なリズムや、すべて裏拍である能の鼓を例に挙げ、常識が間違っていることも多いと言って、新境地を切り拓いた一九七〇年前後を振り返っている。そうして、いまは海外の人も日本語で歌っている「風をあつめて」にかんして、古い街並みのように、実際にみた風景が歌のイメージになっており、その頃は霞ヶ関と貿易センターくらいしか高いビルがなくて摩天楼に見えたのだというエピソードを語る。そして松本は、体験から出発して書いた詞のほうが「残る」と言う。残るようなものには実体験が絡んでいるというのだ。

この「残る」という言葉はそれ以降にもあらわれる。第三回のテーマは「松本隆×ビートルズ×サウンド・オブ・サイレンス」。東京オリンピックと同じ一九六四年、中学三年のときにビートルズと出会い、英語の先生に頼んだらポータブルプレイヤーでかけてくれた。歌詞にあるI wannaはI want toの略だと教えてくれた。リンゴ・スターが好きで、独学でドラムをはじめた。そして高校卒業後に細野晴臣と知り合った。「細野さん」からは日本語でやりたいという話があった。じゃあ松本、詞書けと言われて、中学でノートの端に書いたくらいしかなくて、ほとんど書いたことがなかった。するとサイモン＆ガーファンクルの「The Sound of Silence」を聞けと言われた。大学の同級生で英語がペラペラな女

の子に訳してもらったが、意味がわからない。だからわからないものを書けばいいのかと思ったのがはじまり。とはいえ、だんだんと都会に住んでいる人間の孤独感や疎外感が歌われている新しさをつかみとる。この原点にある曲を紹介したあと、YMOがシングル盤でどうしてもオリコン一位を取りたいから、歌を歌ってアイドルするからと言われて作詞協力した話になる。「君に、胸キュン。」誕生エピソードである。結果として、自分が作詞した松田聖子の曲が一位になってしまい、YMOは一位が取れなかった。しかし、別に一位でも二位でもどっちでもいい、残るということが大事だと松本は言うのである。それは竹内が口にした「歌い継がれている」と重なっている。このように「残る」ことへの意識について、松本は控えめながらも何度もはっきり語っている。

第一一回「風街リクエスト」では、ランカ・リーの「星間飛行」をはじめ、アニメソングは三〇年後に理解できるようにつくっているという話がされる。一九七〇年当初は、三カ月もてばいいかなと思っていたが、そうではなくて、残るんだったらちゃんと書かなきゃ、と変わった。二〇年、三〇年、残るからね、と話している。リリースされるそのときだけではなく、未来にまで曲が残ったとき、自分の詞がどう受け止められるのかを意識するようになったということだ。かつて出版された『松本隆対談集 風待茶房 2005-2015』（立東舎、二〇一七年）に収録されたアニメソングについてのインタビューでも、人の心に残るのが大切だと

言っている。『少年アシベ』の主題歌[illegible]〇年近く経って評価されてきた事実に触れながら、最後、こう結ばれている。「その時いくら売れるっていうのも大事なんだけど、まじめにちゃんとものを作っていると、必ず評価する人が出てくる。ぼくはそれを、はっぴいえんどの頃から知っているから、ヒット曲じゃなくてもちゃんと作る。たとえ作った本人ですら忘れていても（笑）、奥さんが教えてくれたりして、堂々巡りが起きるわけだね」（同書、三四六頁）。

では、「残る」ことを意識して、具体的になにがなされているのか。「体験」にくわえてあらわれるキーワードのひとつが「寝かせる」である。『風街ラヂオ』の第三〇回では、リスナーからのFENをめぐるたよりがあり、ラジオをめぐって話が展開する。松本は子供の頃、鉱石ラジオを自作して聴いていたという。夜中のほうが電波がよく、北朝鮮やロシアから、なにを言っているかわからないラジオが受信できる。海辺も電波をよくキャッチできた。やがて大人になって、細野さんの車ではかならず極東ネットワークを聞いて、大滝さんも青森の基地のラジオを聴いていたから、意気投合した。本当なら半年遅れでやってくる洋楽の新曲を、そうやってほとんどオンタイムで聴いていた。そしてラジオにまつわる曲に話が移る。「憧れのラジオ・ガール」にはモデルはいない。顔は知らないけれど声はよく知っている、そんなラジオを聴いていた小学生高学年とか中学生のときの体験が反映されてい

るという。一行だけラジオが出てくる「タイム・トラベル」は、実際にエジプト旅行をしたあとに書いた詞で、実体験が時間旅行に変奏された。そしてラジオが出てくる三曲目として取り上げられるのが「ひまわりの丘」。黒い小さなラジオを耳に当てて歩く曲。それもまた実体験にもとづいているという。まだ妹が生きていて、亡くなる二、三年前。母親も元気で、二人をヨーロッパに連れていきたいと思って、家族旅行に行ったとき。松本が車を運転して、スペインを旅行した。マドリッドでレンタカーを借りて、グラナダ、コルドバ、セビリヤを周遊した。グラナダに着くすこし前、断崖絶壁のようなところを走っていると、一面にひまわりが咲いている。見渡すかぎり、ショックを受けるほどの景色。それをいつか歌にしたいと思ったという。しかし、詞を書いたのは、四年後だった。わりと寝かしておくというのだ。すぐ書いてしまうと浅くなってしまうから。食べ物の熟成に重ねながら、思い出もメモリーも一回寝かして、もういいかなという頃に出す。急には出さない。もういいかなと思って書いてみると意外とうまくいくというのだ。

当然のようにいつも大ヒットを期待され、なおかつ自分自身は「残る」ことを意識しているがゆえの凄まじいプレッシャーとの戦いも、ラジオではとつとつと語られていた。第七回「風街便り」では、五〇歳を過ぎてから大型の免許をとった話から、ストレスが並大抵でなく、オリンピックの決勝に毎日出ているような日々を過ごしていた当時の心境が振り返られている。午前三時に詞を書き終わる。レッドゾーンぎりぎりぐらいまで使っているから眠れない。それでバイクに乗って走っていた。風を切って走っていた。風は大好きだから。向かい風が自分の汚れもぜんぶ飛ばしてくれるような気がして。相当なスピードを出していただろうことが思われる。第二四回「松本隆×90年代」では、一九九〇年代前半、本当にもう無理と思って、数年間、仕事を休んでいた時期が振り返られている。それくらいプレッシャーが大きかった。「残る」からこそ、なにを「残す」のかを問う心が強く感じられる。そのために彼は言葉を「寝かせる」のだという。番組開始後、ごく早い段階で、万葉集が念頭にあった恋歌の原形として出てきたように、一年、二年といったスパンさえもはるかに遠く超えた時間のスケールがイメージされて、目の前の仕事が積み重ねられてきたただろうことが思われる。

空前の大ヒットを数々生み出した、時の作詞家だという知識はある。しかし、じっさいのところ、時代性について、わたしはあまりにも遠いところにいる。文脈を知らずに聴いて、ずっと心に残っている一曲を選ぶとしたら、「Woman〝Wの悲劇〟より」になる。薬師丸ひろ子が歌っているオリジナルではなくて、誰かのカバーかカラオケで初めて聞いたのだと思う。映画の主題歌ということもしばらく知らなかった。映画『Wの悲劇』はごく最近ま

CamScannerでスキャン

でみたことがなかった。わたしは一九八四年にはまだ生まれていない。アイドル全盛期も体験していない。ほとんどテレビを知らないから、ベルリンの壁崩壊のように、松田聖子たちの空前のヒットは、文字どおり、歴史上の出来事のように聞こえてくる。

詞の言葉は切りつめられて鮮烈だ。夜、二人きりのこの世界には、もはや「わたし」とか「あなた」という人称すらない。片方からすれば、完全に終わってしまった愛。もう片方にも、愛が終わっているとわかっている。もう戻らないとわかっている。それなのに、行かないでと呼びかける。どうにもならない、夜が明けるまでのやるせない時間。愛せないと不意に了解されるとき、嘘をついても、ごまかせない。やり直せないと受け止めるまでのひととき。人目を気にして、表向きは愛している／愛されているふりをして、もう愛せない／自分を愛していない相手と一緒にいる苦しみはおなじみだが、心のとおり、嘘をつかずに別れを選ばれた側のかなしみを、詞の言葉は救いようがないくらいリアルにみせる。では、映画そのもののストーリーはといえば、演技にリアリティをもたせ、さらには仕事を獲得するために、愛もなく男と寝、女であることを使ってゆく女優の世界を前提としている。途中、主演女優の不倫相手が、逢瀬の夜、ベッド上で死んでしまう。薬師丸ひろ子演じる若手女優は、彼女に頼まれ、役をもらえるという交換条件で、自分との逢瀬の際に、彼が突然死したのだと、替え玉になる。彼女の代わりにスキャンダルに晒されることを選ぶのだ。会見で彼女は、お金をもらったり女を売っていただけの関係ではなくて、本当に彼を愛していたのだと言って涙する。劇中劇と重なるように、殺人の罪をかぶることがテーマとなっているこの映画は、いまの感覚からすると、そんなに心が動かない物語だが、物語そのものから切り離されて、歌そのものの風景からすると、はたして完璧に嘘をつくことはできるのだろうか、愛していないのを愛していることにできるのだろうかという問いが突きつけられる。言葉でいくら嘘をつくことはできても、行動では嘘をつけない、だから行動を見るのだとよく言うが、それでは行動で嘘をつくことができたなら、虚は実を破るのではないか。もう愛せないのに、愛している演技をする、それが本当に愛することになるなら——物語のプロットから遠のいて、可能性と不可能性を思いつづけてしまう。もともとの文脈から切り離されてなお歌がもつ力や、歌が映画を逆照射したときに曝け出す問いは、言葉の力そのものを証し立てているだろう。では、その言葉の力は、日本語だからなのか。そのような単純な話ではない。日本語であればいいということではないのだ。

二〇二四年三月二六日、イギリスの新聞 *The Guardian* に、「「翻訳はオリジナルの意味を変えてしまう」——どのように七〇年代サイケデリック・ロッカーズ・はっぴいえんどは「日本語ロック論争」を決着させたのか（'Translation changes the original meaning': how 70s

pioneer rockers Happy End ended the 'Japanese rock controversy'")」と題された記事が掲載される。『風街ラヂオ』の初回で何気なく紹介されていた、松本への四時間にわたるインタビューに基づく記事である。日本語ロック論争が振り返られている。英語にしなかった心境として、松本による「わたしの母語は日本語。翻訳したら、それはフィルターをかけるようなもの」「翻訳は元の意味を変えてしまう。すると自分の本能だとか自分の言葉ではもうなくなってしまう」という発言が紹介されている。はっぴいえんどの前身のエイプリル・フールの歌詞は二曲を除くと英語であったが、日本語の二曲で、松本は東京オリンピック以前のもはやみることのできない風景を描いていたことや、メンバーが互いに曲をブラッシュアップしながら、時間をかけてヒットに至ったものの、短い活動期間で解散してしまったエピソードがすっきりとまとまっているこの記事は、いちばん最後、言葉の問題で結ばれている。

はっぴいえんどのレガシーは、むしろ二一世紀になってさらに際立って感じられる。「以前は、どんな新しい音楽もまずはアメリカを経由してからでないと聴けなかった、そしてそれから遅れてキャッチしていたんです」と松本は言う。「でもいまは、インターネットやSpotifyのおかげで、どんな国からでも楽しくておもしろい音楽をぜんぶ発見できる」。現代の音楽はグローバルで、もはやどんな特定の地域や言葉にも支配されていない。はっぴいえんどは日本語の力を支持したが、もっと広く、いちばんフィットするやり方で、自分自身をシンプルに表現する重要性を唱えたのだ。「自分自身を表現するのにいちばん心地よいと感じる言語で話すべきだと信じています。それは日本だけでなく、世界中のどんな国であってもそうです」と松本は言う。「フィルターが存在しないんです」。

なにか膜をとおして、自分自身のいくらかの要素が漉されて抜け落ちて損なわれずに、そのままちゃんと表現されること。それがいちばんよいという考えである。だから、日本語であればよいということではない。ただ少なくとも、「自分」にとっては日本語がよい、なぜなら自分がふだん使っているいちばんしっくりくる言葉だから。しかし忘れてはならないのは、もちろん、どんな日本語でもいいというわけではないということだ。松本にとっての自分自身の言葉というものは、どんなに自分や体験が大切であったとしても、ありのままの自分の思いや体験をただそのまま書いたりするような、なんでもよいものではない。自分自身の言葉でありながら、まだ自分では知らない、自分自身の言葉を新たにつくりだす。結果、まったく違う他者に、時を越えても伝わるものが生まれる。では、そのとき言葉を介して伝わるものは、いったいなんなのだろう。第四二回『風街ラヂオ』では、「風をあつめて」を聞いて、その詞に風景が目に浮かんできたという一〇代の

リスナーからの声が寄せられる。たぶん、いまはもうなくなってしまったという摩天楼的な風景とはまったくちがう、思いがけない風景が、彼女彼らには歌をとおして到来している。それは、詞の言葉が、いまここに限定されずに、それでもなお具体的な、目に見えるような風景を立ち上げる力をもっているからだろう。歌が残った果て先が、たとえもうまったく違う時代と空間であったとしても、わたしの言葉が伝わると感じられる。そしてそれは本人にはたしかめられない領域にもとづいている。

すると、本当に歌を聞いているというのは、どういうことなのか、よくわからなくなってくる。意味を聞いているのか。メロディーを聞いているのか。声を聞いているのか。いずれもなのか。いずれも聞けていないかもしれない。そんな心地になって心許なくなってくる。たとえば異国の街角、スピーカーから音楽が流れてくる。Shazam で検索すればすぐ曲名がわかる。「Stereo Love」、「Don't Be So Shy (Filatov & Karas Remix)」、「One Kiss」、「Hips Don't Lie (feat. Wyclef Jean)」、「Lean On (feat. MØ)」、「This Is What You Came For」、「Olabilir」。eSIM 契約をしてきたから、wifi がなくてもたいていの場所でインターネットにつながる。がらんどうの場所で、わたしはなにをしているんだろう？　夜通し、DJが爆音を流すホールものぞいた。二〇分くらい踊って、出てきた。友人とやっぱり Wink がなくっちゃねと話す。二人とも、頭の中には「淋しい熱帯魚」が鳴っていたと思う。よいと思うのは、どうしてだろう？　歌詞の意味がよくわからないまま、いいと感じること、なにが違うんだろう？　途方に暮れてしまう。ただ、もっと知りたいという気持ちは、どちらも同じ……。

自分にいちばんしっくりくると同時に、できるかぎり遠くへと残ってゆく歌。残った果て先に、たしかに心に届く歌。作詞家が実際に体験し、ヴィヴィッドに見たままではない風景。それが言葉によって、未来でも立ち上がる。

道を歩いていて、目に映ってくるもの、ひとつひとつ、言葉にしてみる。同時に、並行して、特定のなにか、時や場所を限定されてしまいそうなものを取ってみる。ぼかすのとも違う。ノイズを消すのともちがう。看板の文字を消して看板にする。靴のロゴを無くして靴にする。固有名が消えるのが怖い。でもいつか、これを見た人なんてもう誰もいない世界で、言葉だけが風景を呼び起こす。そのときの風景。もっとも原初的といってもいいくらい、フィルター越しには決して残らないそれは、データには掬い取れない、人間の最後のかけらみたいなものなんじゃないか。そんなことを思っている。

（たかやま　はなこ・フランス思想）

『微熱少年』を読み直す　——松本隆と小説

瀬崎圭二

松本隆の名を初めて知ったのは、はっぴいえんどを通じてでも、作詞家としての活動を通じてでもなかった。本屋でたまたま手に取った小説『微熱少年』（新潮社、一九八八年）の文庫本を通じてである。この小説の語り手は、バンドでドラムを担当している一六歳の少年だ。その「ぼく」の視点から、海辺で出会った年上の女性との初体験、プロになっていくバンド仲間に対する複雑な感情、同い年の少女との恋、ビートルズの来日公演、そのチケットを手に入れるための試練、そして少女との別れが語られていく。むろん、この「ぼく」に一六歳の松本が重ね合わせられることになろう。

松本はリアルタイムでビートルズに接していた世代だが、一九七四年生まれの自分がビートルズを知り、夢中になったのは一九八〇年代後半のことである。既にジョン・レノンはこの世に存在しなかったし、周囲にはそんな古いバンドの曲を好んで聞こうとする者もいなかった。ビートルズをきっかけとして、当時の自分は六〇年代の音楽ばかり聴いていた。そして松本と同じように、文学作品を読み漁る少年でもあった。古今東西の小説を気になったものから次々と読んでおり、それは一〇代の少年らしく、青春小説や恋愛小説ばかりだった。『微熱少年』はそんな自分の両方の関心を満たしてくれる小説だった。初めて読んだのは確か一五歳の夏だったと思う。

その文庫本を久しぶりに開いてみた。新潮文庫版の表紙カバーはトランジスタラジオの写真、解説は吉本隆明である。この本を初めて手に取ってから既に三五年程が経過している。現在、大学で日本近現代文学を教えることを仕事としている自分は、この間、おびただしい数の文学作品を読んできた。文学研究と呼ばれるも

CamScannerでスキャン

のに携わり、蔵書に専門書の類がどんどん増えていっても、この文庫本を手放すことはなかった。その自分に、『微熱少年』が今どのように読めるのか、期待と不安を感じながらページをめくっていった。

*

言うまでもなく、『微熱少年』は極めて音楽的な小説である。扉を開くと、ポール・サイモンの「やあ暗闇、ぼくの旧い友だちまた君と話をしに来てしまったよ」というエピグラフが用意されている。一五歳の自分はそれをあまり意識せず、何かの詩句の一節だと考えていたが、しばらくしてそれが*The Sound of Silence*の冒頭であることに気が付いた。第一章のタイトルは「踊ろうよＢＡＢＹ」だが、これは、少年が知り合った年上のバンドメンバーたちとビーチボーイズの曲*Do You Wanna Dance*を一緒に演奏する、この章の一場面に由来する。小説の冒頭も引用してみよう。

十六番目の夏だった。光は青空に粒子をちりばめ、影はパレットの上に出した黒い絵の具のように濃かった。

「十六番目の夏だった」という書き出しは、松本がプロデュースした岡林信康のアルバム『金色のライオン』（ＣＢＳ・ソニー、一九七三年）の収録曲「26ばんめの秋」と結ばれる。このタイトルが松本によるものであることは、比較的よく知られたエピソードだ。その次の一文は松本らしく詩的な表現で、「光が青空に輝く」のでも「光が青空に差す」のでもなく、「光が青空に粒子をちりばめる」と、「光」を擬人化している。「パレットの上に出した黒い絵の具」は、白いパレットとのコントラストによってその濃さを際立たせると同時に、青空と光の鮮やかさをも伝えている。

この小説が音楽的であることと、詩的な比喩を随所に示していることは、第一章に現れる次のようなフレーズに象徴される。

風向きが変わったらしく、煙がぼくの顔に吹き付けてきた。眉をしかめながら、自分の心には鳴らない鍵盤があると思った。他の鍵盤はたとえ音が外れていたとしても良く響くのに、そのキーだけはいくら力を込めてたたいても無音だった。

「自分の心には鳴らない鍵盤がある」ということ。この引用箇所は、バンド仲間の友人たちがナンパに繰り出そうとしているにもかかわらず、「ぼく」だけはそれに加わろうとしない、そんな内面を語ったものだ。もう少し読み進めると、この「鳴らない鍵盤」のことを細かく語っている箇所に出くわす。

空想の指で押すと、まったく鳴らないわけではなく、かすかにきしむような音をたてた。調律が狂ったような、その音を聞

CamScannerでスキャン

くだけで、頭を抱えたくなるような響きだった。子供の頃、何度も知らずに自分で押して、手痛い思いを味わってからは、めったに触れることは無かった。でも近ごろは誰でも無遠慮に、鳴らない鍵盤に触れた。そのたびにぼくは胸を押さえてうずくまりたくなる衝動に駆られた。それは「孤独」とか「哀しみ」という音に良く似ていたが、微妙に違う気もした。

「鳴らない鍵盤」とは、自分ですら触れたくはない心の内奥なのだろう。誰にも立ち入ってほしくない、自分でも認めたくはないその場所に、他人はしばしば入り込んで来ようとする。他者との距離がうまく掴めない思春期においては、互いが互いのこの領域に足を踏み入れようとする。この場に触れられたときに立てる音が「孤独」や「哀しみ」とは「微妙に違う」のであるならば、それは自己と世界との隔壁によって生じる疎外感のようなものであると言ったら良いのだろうか。この少年が、虚勢を張って周囲の雰囲気に合わせようとする一方、それと容易に交わろうとしないところを誇ろうとするのも、世界との隔たりに対するこの感覚故のことであろう。そして、それは「鳴らない鍵盤」という比喩によってしか語られず、そこに触れることによって生じる音が「孤独」や「哀しみ」という語から滑り落ちていくように、この少年「ぼく」は、なかなか掴むことのできない世界を自身のこ[illegible]「ぼく」は、実体を持たないことばの世界を彷徨っているのである。この少年が自分の見た夢のことをたびたび語り、「風街」という架空の街を胸に秘めているのもその一環だ。

この「鳴らない鍵盤」は、そのような少年の内面を端的に示しているのだが、海辺で出会った年上の女性優子とキスを交わすなど、徐々にその関係が深くなっていく中で「ぼくの内部で何かが変わり始めていた」ことが語られる。優子が「鳴らない鍵盤」に指を触れると、「軽やかで心地よい音」で鳴るのだという。つまり、優子は「鳴らない鍵盤」の音を響かせ、さらには少年の初めてのセックスの相手ともなって、この少年を世界に開いていくのだ。実際、第二章の冒頭で初めて女性を知ったことを語った「ぼく」は、もはやこの「鳴らない鍵盤」に言及することはない。そして、海辺で喧嘩別れした友人たちを許容し、その中の一人である浅井と緊密な友情を維持する中、たまたま知り合った同い年の少女エリーとの交際が語られていくのである。ここでは、少年が抱いていた疎外感はやや薄れ、内向的ではありながらも快活さを持ち始めているように見える。そのような意味で、『微熱少年』とは一般的な成長物語に他ならない。

「ぼく」が海辺で出会った優子は、実はバンドマンの吉田と交際しており、その関係の中で「ぼく」は優子とキスを交わし、セックスもしている。その後、「ぼく」は浅井とほぼ同時にエリーと知り合い、その争奪戦の結果、「ぼく」の方がエリーと交際す

ることになる。したがってこの構図は、男性同士の関係の中で一人の女性を奪い合う、いわゆるホモソーシャルな関係に相当することになる。これは近代文学が一貫して描き続けた構図だ。しかも、優子と出会った場が海辺であるという点においても、この場を舞台に男女が出会い、関係を深めていくというステレオタイプな物語をなぞっているに過ぎない。第三章、あるいはこの小説のクライマックスである勝関橋でのアクションシーンも、類型的な表現の中にある。

勝関橋の場面は、「ぼく」がビートルズ日本公演のチケットを手に入れるために、跳開橋である勝関橋を車で飛び越えるというものだ。これは、優子と「ぼく」との関係を知った吉田が、余っているチケットと引き換えに持ち出した条件である。「ぼく」は、チケットを手に入れてほしいというエリーの願いをかなえるため、この冒険にチャレンジし、成功する。この場面が類型的であるというのは、ジェームズ・ディーン主演の『理由なき反抗』（一九五六年日本公開）におけるチキンレースの場面を持ち出すまでもなく、青春物語における向こう見ずな若者の表象を故意に挿入しているように見えるからだ。しかも、そのときに「ぼく」が浅井に伝えるのは、「もうビートルズはどうでもいいんだ。エリーのためでもチケットのためでもないんだ。俺は自分のために飛ぶんだ」という台詞である。目的のための手段であったものが反転し、手段そのものが目的として仮構されることで若者の〈純粋さ〉が担保されるのである。

そして、この経験を通じて、「ぼく」はさらなる成長を遂げるという物語展開ではあるのだが、その延長線上に待ち受けているのが「ぼく」の失恋であるというのもこれまた類型的であろう。「ぼく」が危険な賭けをした末にチケットを手に入れて手渡しても、エリーはコンサート当日に姿を見せることはない。このときエリーの気持ちは既に「ぼく」から離れており、エリーはモデルにスカウトされ、カメラマンの男性とドライブしているところを目撃されてもいる。「ぼく」の友人であり、バンドのベーシストだった能勢が、吉田が率いるグループ・サウンズのメンバーとしてプロになったとき、「ぼく」がそれを素直に祝福できないことも併せると、ここには、友人と恋人がその一員となったショービジネスの世界に対する「ぼく」の葛藤が語られていることにもなろう。「ぼく」が羽田空港に降り立ったビートルズをテレビで見ていると、化粧品のキャンペーン・ガールとなったエリーのCMが何度も流れてくるように、一九六四年に開催された東京オリンピックを境に、テレビは広告メディアとしての機能を増していく。そのような力学は、吉田や能勢のグループ・サウンズを取り込んでもいるだろう。一六歳の「ぼく」はこのような世界に違和感を抱きながらも、それを克服する術を見出せていない。

ビートルズのコンサート後、エリーを失った哀しみを抱えて「ぼく」は公園のベンチに横になる。やがて眠ってしまった「ぼ

CamScannerでスキャン

く」が見た夢がこの小説の末尾だ。

港のそばに路面電車の停留所があった。

「来年はこの電車も撤去されて無くなるのね」エリーは淋しそうに言った。

「そのあとに首都高速ができるんだよ」ぼくは言って電車に乗り込んだ。

他に客はいなかった。

「あれっ、君は乗らないの？」道にたたずんだままのエリーに聞いた。

彼女は哀しい目をして、うなずいて、「うん」と言った。

扉が閉まって、電車が動き出した。レールは街へではなく、海に続いていた。透き通った波の下に、銀色のレールが日差しにきらめいていた。電車の影が水面を滑り始めた。沈まずに、海の上を路面電車は走っていた。振り返ると桟橋に立って、手を振るエリーが小さくなっていった。

ぼくは「何処に行くんだろう？」と自分に向かってつぶやいた。

前述したように、『微熱少年』は様々な経験を通じて成長していく「ぼく」を描いているのだが、その成長はさらにこの少年の未来へと開かれている。路面電車に乗った「ぼく」が「何処に行くんだろう？」と自問する結末の表現は、それがまだ「ぼく」にも自覚されていないことを表すと同時に、それを読者に投げかけてもいる。はっぴいえんどの代表的なナンバー「風をあつめて」に「露面電車が　海を渡る」というフレーズがあるように、松本の表現世界における路面電車はかつての東京に対するノスタルジーの象徴であることは言うまでもない。『微熱少年』の場合は、優子と一緒に見る夜の東京タワーや、前述したようなアクションを繰り広げる勝関橋もそこに加わり、一九六〇年代の東京を彩っている。先に引用したこの小説の末尾は、そのようなノスタルジーと繊細な詩的表現とが相まって、優れた結末となっている。この小説において、「ぼく」が見た夢を語る場面はいくつか見られるが、いずれにも同様の性質を見出すことができるだろう。

端的に言えば、この小説の長所は「ぼく」が語るその夢にあるのだ。「ぼく」の語りの中に不意に挿入されるこの夢は、成長物語という予定調和的な展開や、類型的な表象を裏切る異物として、この物語を読む読者に奇妙なインパクトを残していく。それは、松本が得意とするメルヘンチックで幻想的な世界であると言えばそうなのだが、そこには、「ぼく」の語る出来事との関係性の有無を暗示しつつ迂回するような磁場が生じている。言わば、「ぼく」の語る夢とは、物語の軌道をわずかに歪めていく散文詩のような機能を果たしているのである。ここに、松本の表現力の凝縮が見出されるのは当然のことであろう。

CamScannerでスキャン

[illegible]の類型を免れていないという前提した認識は再検討されるべきであろう。例えば、拙著『関西フォークとその時代　声の対抗文化と現代詩』（青弓社、二〇二三年）で述べたように、松本による「風をあつめて」の歌詞は、ジュリアン・グラックの『大いなる自由』（天沢退二郎訳、思潮社、一九六四年）の語彙を摂取するところに成立していた。はっぴいえんど時代の松本は、このグラックをはじめ、ロレンス・ダレルやアンドレ・ピエール・ド・マンディアルグら海外現代文学の熱心な読者であった。その松本が、青春物語の類型性に自覚的でないわけがない。『微熱少年』は、ノスタルジーを交えた自伝的青春物語の類型を敢えてなぞっているだけなのである。それは、この小説が発表された八〇年代の文学状況とも無関係ではない。

一九七六年に村上龍が『限りなく透明に近いブルー』（講談社、一九七六年）で群像新人文学賞や芥川賞を受賞したことを契機に、その後、新人作家が文学賞を受賞した小説が社会的な話題となったりベストセラーとなったりするケースが相次ぐようになる。やはり群像新人文学賞を受賞した村上春樹の『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年）や、文藝賞を受賞した田中康夫の『なんとなく、クリスタル』（河出書房新社、一九八一年）、同じく文藝賞を受賞した山田詠美の『ベッドタイムアイズ』（河出書房新社、一九八五年）、海燕新人文学賞を受賞した吉本ばななの『キッチン』（福武書店、一[illegible]である。

さらに、山口百恵の『蒼い時』（集英社、一九八〇年）や黒柳徹子の『窓ぎわのトットちゃん』（講談社、一九八一年）など、いわゆるタレント本がベストセラーとなったのもこの時代の特徴の一つだ。松本の『微熱少年』の刊行がどのような経緯で実現したのか定かではないが、この時期に作詞家としての評価を定着させた松本の小説への接近は、情況論的に考えれば決して不自然ではない。そのような消費社会下でのことなのだ。しかもここには、六〇年代の東京を舞台とし、ビートルズ来日という出来事を盛り込んだ、八〇年代にしてはややレトロスペクティブな意匠が孕まれてもいる。その後も松本は、『三日月姫』（文藝春秋、一九八七年）、『サーカスの少年』（東京書籍、一九九〇年）、『湘南海岸』（集英社、一九九二年）と、小説本の刊行を続けている。しかも、『三日月姫』の初出は文芸誌の『文學界』（一九八六年一一月）であり、その目次には「人気作詞家が初めて本格小説に挑んだ」と記されていた。この時期に松本が小説家に転身する可能性もあっただろう。

そもそも、松本が小説を書き始めたのは八〇年代に入ってから

CamScannerでスキャン

ではない。既にはっぴいえんど時代には『季刊フォークリポート』（一九七三年八月）に青春小説「風蝕の日」を掲載している。この雑誌は、はっぴいえんどのアルバムをリリースしたレコード会社アングラ・レコード・クラブ（URC）の関連会社であるアート音楽出版が刊行していたもので、「風蝕の日」は「フォークリポート小説特集」の中の一篇であった。「風蝕の日」は、「I 美しい海」と「II たいがあ・ますく」からなるが、この二つに関連性はなく、虚構性の高い小説というよりも、当時の松本の生活をモデルにしたような小品文である。いずれにおいても、はっぴいえんど時代の歌詞と同じように、鮮やかさと物憂さとが共存するような独特の比喩が印象的だ。そして『微熱少年』同様、作中人物たちの会話がぎこちなく、小説のそれとしては稚拙な印象すら与える。そのような意味で、散文詩の延長線上に生まれたような表現となっているのだが、この「風蝕の日」の表現密度を考えると、『微熱少年』はやはり読者に読みやすく書かれた小説であることが明らかなのだ。この点においても、例の青春物語の類型は、長編小説の構想にあたって寄り掛からざるを得なかったフレームであったことを示しているのである。

それは結局、松本が詩人として世界を捉えているということを示していると同時に、物語やそれを展開していく発想力には限界があることを示してもいよう。『微熱少年』における「ぼく」の夢語りのように、ある限定された時間や空間を対象にことばを用意すれば、語と語を華麗に結びつける比喩表現や、都市生活者の感性が形作る特異な幻想世界が生まれるのであるが、それだけでは、多くの文章量の中で論理的展開を要請される小説表現全体を支えることは難しい。例えば、「ぼく」の夢語りが冒頭から末尾までを覆い尽くすような長篇小説は、そのような小説が実在するとはいえ、やはり特定の読者にしか読まれないだろう。作詞家として多くの人々に共有される歌詞を生み出していた松本は、同様に多くの人々に読まれ得る小説を実現しようとしていたと考えられる。ことばが濃密に凝縮される「ぼく」の夢語りのような記述は一部に留め、青春物語の類型に沿って軽やかに読み流せるような小説、場合によっては消費されてしまうような虚構世界を構築したのである。それが『微熱少年』だったのだ。

*

八〇年代に、社会的に話題になった小説が映画化され、次々と消費されていったケースが多く見られたように、『微熱少年』も松本自身の監督によって一九八七年に映画化された。この映画は、興行的には成功せず、あまり評価もされなかったようだが、一〇代の頃の自分はレンタルビデオ店で何度かこの映画のVHSを借りて見ていた。一〇年程前に中古のVHSを手に入れ、それが今でも手元にある。この映画を再評価しようとは思わないし、この映画に退屈する人がいてもそれを否定しはしない。ただ、自分は

CamScannerでスキャン

この映画が嫌いではない。仮にこの映画の一番の長所を問われれば、それはサウンドトラックであると答えるだろう。とりわけ、松本が作詞し、The東南西北の久保田洋司が作曲した「君の名前を呼びたい」は、詞と曲とがぴったりと符合した秀逸なバラードだと思う。「君の名前を呼びたい」は小説『微熱少年』の第二章のタイトルでもある。

小説にしても映画にしても、『微熱少年』より優れた作品はこの世にごまんとあるだろう。一五歳のときにこの作品に接して以来、自分も「名作」と呼ばれる数多くの小説や映画に触れてきたが、それでもこの作品を決して忘れることはない。自分が文学と呼ばれるものに関心を持ち始めた、その入口のあたりにこの作品があったからだ。ことばやその表現は単独で独立して存在しているわけではなく、常に連なり、重なり、響き合っているのである。そう、松本の歌詞のように。

（せざき　けいじ・日本近代文学）

CamScannerでスキャン

松本隆は何を訳したのか？

小室敬幸

シューベルトとの出会い

クラシック音楽にかかわる松本隆の仕事は、数こそ多くないかもしれないが意外と幅広い。名曲集に収められているような音楽に歌詞を書き下ろし、大竹しのぶが歌唱したアルバム『天国への階段』（一九九四／編曲は、吹奏楽の分野で著名な長生淳）、シェイクスピアの『夏の夜の夢』に基づくメンデルスゾーンの劇付随音楽を、朗読付きで演奏する際の日本語台本（指揮：小澤征爾／朗読は吉永小百合で一九九三年に録音）、能の演目を原作とする千住明のオペラ『隅田川』（二〇〇七年初演）の台本などがある。けれども、この論考ではシューベルト作品の訳詞を軸に取りあげたい。

よく知られているように松本は一九八九年頃から数年にわたって作詞家を「休業」しており、この時期に向き合った「古典」のひとつがクラシック音楽だった。松本隆×クラシック音楽の原点となったCD『冬の旅』（テノール：五郎部俊朗／ピアノ：岡田知子）のライナーノーツで、シューベルトに惹かれた経緯を松本自身が振り返っている。

要約すれば、当代きってのシューベルト歌いであったテノール歌手エルンスト・ヘフリガー（一九一九－二〇〇七）が歌う連作歌曲集『冬の旅』を、御茶ノ水にあるカザルスホールで聴き、「一聴衆だったぼくの頭の中で、ドイツ語で歌われているはずのメロディーに即興の日本語の詩が二重写しに流れ始めたのだ」という（一九九一年九月のことだと思われる）。シューベルトの伝記をいくつか読み、彼が生まれ育ったウィーンを訪れ、この作曲家が駆け抜けた三一年の人生を辿っている。

そしてヘフリガーを聴いてから一年後の一九九二年九月、松本

が歌詞を訳した日本語で歌われる『冬の旅』のCDが録音された。テノールには作曲当時のシューベルトの年頃に近く、かつヘフリガーのように重くなくて奥行きのある声をもっていた五郎部俊郎を、ピアニストにはヘフリガーの伴奏をしていた岡田知子を起用するというこだわりぶりだ。

松本はその後、二〇〇四年に『美しき水車小屋の娘』(テノール:福井敬/ピアノ:横山幸雄)、二〇一八年に『白鳥の歌』(テノール:鈴木准/ピアノ:巨瀬励起)のCDも発表。いわゆるシューベルトの三大歌曲集すべてに日本語詞を付けている(ただし『白鳥の歌』はシューベルトの没後にまとめられたもののため、現在は正式な歌曲集と扱われないことが多い)。その間の二〇一四年には『冬の旅』(テノール:鈴木准/ピアノ:三ッ石潤司)の再録音も行われた。

歌曲は訳されて歌われるべきではない?

松本は一九九二年に『冬の旅』をリリースした当時を振り返って「おそらく僕がこの仕事をやって世に問えば、半分くらいは拒否反応を示すだろうなと思いました。それも計算のうちではあったんですが、結果的には反応があったうちの七割くらいは好意的に受け入れてくれました」と語っている。拒否反応を覚悟していたのは、歌曲の歌詞を他の言語に置き換える事例が現代では少ないからだろう。

〝ミュージカル〟では現在でも翻訳されて歌われる機会が多いのは、皆さまご存知の通り。実はオペラもかつては翻訳されて上演されることが珍しくなかったし、現在でもオペレッタ(オペラのなかでも軽めの喜歌劇)のいくつかの演目などを中心に日本語訳での上演が行われることがある。だが歌曲となると話が変わってくる。それはミュージカルとオペラは〝演劇(戯曲)〟の文脈で発展したものであるのに対し、歌曲は〝詩〟の文脈に位置づけられるからだ。

いささか大雑把な説明になってしまうことをお許し願いたいのだが、キーワードとなるのは韻律——つまり言葉から生まれるリズムだ。言うまでもなく、戯曲のなかにも韻律が存在することは多いのだが、オペラでは言葉と音楽のどちらが優先されるべきか、たびたび議論されてきた(サリエリのオペラ『はじめに音楽、次に言葉』[一七八六]やR・シュトラウスのオペラ『カプリッチョ』[一九四二]のように、物語の軸に据えられた例まで存在している)。言い換えれば音楽が優先されるとき、言葉の韻律は必ずしも重視されてこなかったのだ。

ところが歌曲の場合はシューベルトが活躍していた一九世紀初頭においても、詩の韻律に沿って朗読しているかのような旋律をつけるべきという考えがまだまだ強かったようだ。例えばフランツ・シューベルト(一七九七—一八二八)が一八歳の時に作曲した「魔王」(一八一五)はヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(一七四九—一八三二)の詩に基づいているが、ヨハン・フリードリ

ヒ・ライヒャルト（一七五二―一八一四）やフリードリヒ・ツェルター（一七五八―一八三二）といった同時代の作曲家が手掛けた「魔王」と聴き比べると、シューベルトの独創性がよく分かる。彼らは〝魔王〟などといった詩のなかの登場人物ごとに特定の旋律的特徴を持たせることはあっても、歌詞の内容に沿って大きく変奏したり、転調したりはしないのだ。あくまでも詩の朗読の延長線上にある音楽なのである。

簡単にいえば言葉の〝サウンドとリズム〟を大事にしてきた歌曲に対し、歌われる言葉の〝意味〟を重視してきたのがオペラだった。そうした考え方の違いゆえ、とりわけ歌曲では訳詞が歓迎されてこなかったわけだ。

シューベルトの歌曲が果たした歴史的意義

当時としては独創的すぎたシューベルトの歌曲は、友人たちから熱狂的な支持を得ていたが、広く理解されるまでは時間がかかった。前述した「魔王」は作曲の翌年にあたる一八一六年、ゲーテに献呈を試みて楽譜を送っているのだが、返事もなくただ送り返されてしまった。また一八一七年には「魔王」の楽譜を出版社ブライトコプフに送ってみたのだが、当時は無名だったため、同姓同名の別の作曲家と勘違いされてしまう。人違いされたフランツ・アントン・シューベルト（一七六八―一八二四）は、この曲を「私の名をかたる」作曲家による「駄作」と断言し、またもや出版は叶わなかった。こうしたシューベルトの歌曲への無理解は彼の没後も続き、フェリックス・メンデルスゾーン（一八〇九―四七）はシューベルトよりもライヒャルトの歌曲を、リヒャルト・ワーグナー（一八一三―八三）はシューベルトよりもカール・レーヴェ（一七九六―一八六九）の「魔王」（一八一八）の方を、高く評価している。

だが現在では、ライヒャルト、ツェルター、レーヴェの「魔王」はシューベルトと比較するため、たまに演奏されるに過ぎない。評価が逆転したのは、シューベルトの独創性が肯定的に評価されるようになったからだ。大雑把にいえば、一番、二番、三番……と歌詞を変えて同じ旋律が繰り返される形式をもった「有節歌曲」ばかりではなく、歌詞の内容に応じて自由に旋律が変わっていく「通作歌曲」が理解され、高く評価されるようになったこと。加えてピアノ・パートが詩の情景を描写するようになったことも、重要な功績のひとつとみなされている。

「魔王」でいえば、歌がはじまる前から馬が嵐のなか駆けていく情景をピアノが表現しており、語り部、父、子、魔王の四役が異なる性格の音楽で描き分けられていく。特に注目すべきは、甘い言葉を吐いていた魔王が最後に本性を現したり、子どもが登場するたびに音域を上げて恐怖と苦しさが増していることを伝えたりと、細部にまで凝った表現が尽くされていることだ。

もうひとつ、シューベルトの重要な功績として外せないのが、

CamScannerでスキャン

連作歌曲集である。全六曲で構成されているベートーヴェンの『遥かなる恋人に』（一八一六）のような先例もあるが、シューベルトはその規模を拡大した。全二〇曲で六〇—七〇分ほどかかる『美しき水車小屋の娘』（一八二三）、全二四曲で七〇—八〇分ほどかかる『冬の旅』（一八二七）という二つの作品は、短い歌曲を積み重ねて深刻な物語を詩的に表現。歌曲を交響曲やソナタに匹敵するような、精神性の高い領域に導いた……といったように評価されたのだ。

松本隆のシューベルト

歌曲の歴史における金字塔であり、未だに最高傑作とみなされることも多い『冬の旅』に純粋な訳詞ともいえない日本語詞をつけようというのだから、松本が拒否反応を覚悟したのも当然だろう。だが視点を変えてみれば、シューベルトの歌曲は一九世紀当時としては異質な存在であったわけで、詩の意味に応じて音楽を積極的に変化させていったことを思えば、言葉の〝サウンドとリズム〟よりも〝意味〟が重視されているタイプの音楽ともいえるはずだ。事実、松本がヘフリガーの歌う『冬の旅』を聴いて「一聴衆だったぼくの頭の中で、ドイツ語で歌われているはずのメロディーに即興の日本語の詩が二重写しに流れ始めた」のは、シューベルトの音楽が多分に歌詞の内容をしっかりと表現していたからに他ならないはずだ。

『冬の旅』の前に、松本のアプローチが分かりやすい（『美しき水車小屋の娘』のCDに収録されている）「魔王」を例に挙げて、どのように日本語をあてているのかを聴いてみよう。最も特徴的なのは、魔王に甘い言葉をかけられた子どもが父に助けを求める「Mein Vater（私のお父さん）」の部分だ。Mein（マイン）は英語のMyにあたる所有格代名詞で、Vater（ファーター）はfatherにあたる名詞だ。ドイツは強弱アクセント（強勢アクセント）で、アクセントがある音節は長めになることも多い。Meinが弱くてVaterが強くなるので、韻律に沿ったメロディをつける定型としては、小節をまたいで「Mein｜Vater」——Meinが弱拍（アウフタクト、アナクルーシス）で、Vaterが強拍——という形になる。

それを踏まえて教科書に掲載されてきた大木敦夫と伊藤武雄による日本語訳では「お―とうさん」となっていた。『NHK日本語発音アクセント新辞典』に「おと／ーさん」と掲載されているように、「と」にアクセントが置かれて長音で伸ばされる発音を「Mein｜Vater」に対応させているわけだ。ところが松本は「と―うさん」と日本語をあてるのだ。「と」から「う」にかけて音が半音上がるのだが、聴覚上はほとんどシンコペーションに聴こえることもあり、子どもの叫びの悲痛さが際立つ。

ゲーテのドイツ語詩の時点では、子どもがどのくらいのニュアンスで父に訴えているのかは分からない。だからこそ作曲者の解釈次第で、その表現は全く異なるものとなる。松本の日本語詞は

ゲーテの詩に沿いつつも、ゲーテというよりシューベルトがその詩をどう解釈したのかに焦点があわせられているというのが最大の特徴といえそうだ。日本語は母音が多いため、一音に乗せられる情報量が少なくなりがちで、おのずと日本語に訳せば単純な情報量は減ってしまう。だが松本はシューベルトの音楽で何が表現されているのかに重点を置くことで、言葉としての濃縮度を高めた。音符にあてはめる必要のない対訳と比べても、情報量が減っているのに、却ってその情景がリアルに浮かび上がってくる。

こうして考えてみると当たり前すぎるが、松本の訳は、音として聴くことを前提に選ばれた言葉であることがよく分かる。同時に、いくらドイツ語に堪能で、シューベルトに詳しかろうとも、文字として視ることを前提にしている訳ではどうしたって音楽的になりきれないという事実も突きつけられる。

『冬の旅』でシューベルトはたびたび、詩の終わりの文章を繰り返す。しかし松本は、そこを同じ日本語の繰り返しにしない。例えば第一曲「おやすみ」では、最後の一行「an dich hab ich gedacht.（私がおまえを想っていたことを。）」が二度繰り返されるのだが、松本訳では「「君を想って」去ったことが」「もうおやすみ」と、キャンバスを広く使おうとする。ところが例外的なのが前半の第一部を締めくくる第一二曲「孤独」で、シューベルトは詩の最後の三行を二度繰り返す際、最後の一行「War ich so elend nicht.（まだこれほど惨めではなかったのだ。）」のうち、「so elend nicht.」だけ更にもう一度繰り返す。ここに松本は「なんて静かな明るい日だ 嵐の日より寂しさが痛むよ」「なんて静かな明るい日だ 嵐の日よりこんなにも孤独だ」と言葉をあてた。

出版された楽譜をみても、二度繰り返される「War ich so elend nicht, so elend nicht.」は全く同じ旋律、全く同じピアノ伴奏である。そこに「寂しさが痛むよ」「こんなにも孤独だ」という異なる歌詞があてられたのは、おそらく「寂しさが痛むよ」のあとはクレッシェンドして音が大きくなっていくのに対し、「こんなにも孤独だ」のあとは音が弱くなっていくからなのだろう。翻訳家のようにまずは文字として言葉を理解しようとするのではなく、あくまでも松本隆は作詞家としてシューベルトの音楽から心情を読み取って代弁せんとする。地味かもしれないが、その姿勢が端的にあらわれている場面だ。

おわりに

松本の日本語詞による『冬の旅』が初めて録音される四カ月前、当時七三歳のエルンスト・ヘフリガーは山田耕筰、岡野貞一、滝廉太郎らによる日本歌曲をスイスで録音している。山田耕筰の歌曲集『風に寄せてうたへる春の歌』だけは原曲通りの日本語で歌われたが、それ以外の「この道」「待ちぼうけ」「からたちの花」「赤とんぼ」「ペチカ」などといった曲目はすべて、村上紀子&マルグリット畑中によるドイツ語訳だった。この企画は好評を博し、

CDは一九九四年に録音された第三弾まで続いた。

一九九三年一一月一八日にはそうした曲目によるリサイタルが銀座の王子ホールでおこなれ、NHKでその模様が放送されている。その際、ヘフリガーはインタビューで「歌詞をその国の言葉に訳せば理解して歌えるのです」と語っていた。シューベルトの歌曲がドイツ語を完全に理解できなくても心情や情景が伝わったように、ヘフリガーのこの言葉も語られる前から歌唱を通して松本に伝わっていたのかもしれない。

（こむろ　たかゆき・音楽ライター／桐朋学園大学非常勤講師）

総特集｜松本隆

資料

音楽ライター／評論家が選ぶ珠玉の20曲

Takashi Matsumoto

EUREKA
Poetry and Criticism

2025 no.841
vol.57-13

CamScannerでスキャン

松本隆と「少女」たちの肖像

——その自我へのまなざし

井草七海

序文——選曲基準と補足

「職業作詞家」松本隆の作品は、普段、筆者が扱う機会の多いシンガーソングライターや自作自演のバンドやグループの作品とは、実に対極にある存在だ。だからこそ、老若男女にわたる〝他人〟を演じるかのようにして、一人称の歌詞を編み出していく松本隆の作詞にはかえって驚嘆させられる。そしてそれゆえに筆者が松本の歌詞の中でも特に惹きつけられるのは、成人男性である松本隆自身から最もかけ離れた、女性アイドル（または女性歌手）の楽曲につけられた歌詞だ。加えて、風や水のモチーフ、もどかしい関係性に揺れる心というシチュエーションの多用、聴き手自身もいつかどこかで見たかもしれない景色の切り取り方の絶妙さと、一貫してどこか私的、かつ普遍的な詩情をそれらに絡ませていく点もまた、松本隆の真骨頂。このように自他の距離感やその境界の引き方を操る作詞の手法も興味をそそられる部分でもある。

そこで、本稿ではこうした観点を軸に、主に先に触れた女性アイドル・ナンバーを中心に取り上げつつ、その他個人的に思い入れのある楽曲を選曲、コメントを寄せてみた。なお、前述の観点から選んだ上で、同一アーティストでも複数楽曲を挙げているものもある。

ちなみに、この「女性アイドル」を考える上で示唆に富むのが、児童学者・本田和子などの著作に詳しい「少女」概念であることも、ここで述べておきたい（奇しくも、松本がアイドルソングを多数送り出した八〇年代は「少女論」ブームだったという）。こうした研究によれば「少女」とは、出産可能な身体を持ちながらも婚姻・出産を猶予された女性として近代以降に誕生した概念であり、同時に欲望の対象としてまなざされる客体でもあったという*。だがその一方で、松本が描く彼女たちは、芽生え始めた意思や自我でもってそれらを屹然とまなざし返し反射することで、その生命を一層に輝かせているように感じられもするのである。筆者が、松本隆の作品の中でも特に女性アイドルソングを魅力的に感じるのは、そうし

松本隆と「少女」たちの肖像

――その自我へのまなざし

井草七海

序文――選曲基準と補足

「職業作詞家」松本隆の作品は、普段、筆者が扱う機会の多いシンガーソングライターや自作自演のバンドやグループの作品とは、実に対極にある存在だ。だからこそ、老若男女にわたる〝他人〟を演じるかのようにして、一人称の歌詞を編み出していく松本隆の作詞にはかえって驚嘆させられる。そしてそれゆえに筆者が松本の歌詞の中でも特に惹きつけられるのは、成人男性である松本隆自身から最もかけ離れた、女性アイドル（または女性歌手）の楽曲につけられた歌詞だ。加えて、風や水のモチーフ、もどかしい関係性に揺れる心というシチュエーションの多用、聴き手自身もいつかどこかで見たかもしれない景色の切り取り方の絶妙さと、一貫してどこか私的、かつ普遍的な詩情をそれらに絡ませていく点もまた、松本隆の真骨頂。このように自他の距離感やその境界の引き方を操る作詞の手法も興味をそそられる部分でもある。

　そこで、本稿ではこうした観点を軸に、主に先に触れた女性アイドル・ナンバーを中心に取り上げつつ、その他個人的に思い入れのある楽曲を選曲、コメントを寄せてみた。なお、前述の観点から選んだ上で、同一アーティストでも複数楽曲を挙げているものもある。

　ちなみに、この「女性アイドル」を考える上で示唆に富むのが、児童学者・本田和子などの著作に詳しい「少女」概念であることも、ここで述べておきたい（奇しくも、松本がアイドルソングを多数送り出した八〇年代は「少女論」ブームだったという）。こうした研究によれば「少女」とは、出産可能な身体を持ちながらも婚姻・出産を猶予された女性として近代以降に誕生した概念であり、同時に欲望の対象としてまなざされる客体でもあったという＊。だがその一方で、松本が描く彼女たちは、芽生え始めた意思や自我でもってそれらを毅然とまなざし返し反射することで、その生命を一層に輝かせているように感じられもするのである。筆者が、松本隆の作品の中でも特に女性アイドルソングを魅力的に感じるのは、そうし

た「少女」の二面性が潜んでいるからなのだ。

少女と恋のはじまり

①ランカ・リー＝中島愛「星間飛行」（二〇〇八年）

個人的に松本の仕事の中で最も好きな一曲で、実はこれが今回の選曲の発端でもある。アニメ劇中の架空のアイドルのナンバー。実在のアイドルの楽曲を手がけてきた松本にとってはセルフパロディ的であり、それ自体まさに虚構そのものなのに、ここで描かれる恋のはじまりのきらめき、いじらしさ、そして一瞬で始まり高まっていく高揚感は間違いなく本物で、あまりに愛おしい。冒頭の〈水面が揺らぐ／風の輪が拡がる〉だけでさざめく心をすぐさま理解させるのも素晴らしいが、作品にちなんで電流や流星、銀河をモチーフに、「けし粒の生命」としてのちっぽけな少女が孤独な暗闇の中でも放つ恋のエネルギーに無限の輝きを与えているところに、胸が熱くなる。

②松田聖子「白いパラソル」（一九八一年）

恋心を素直に捉えた伸びやかさ、夏や渚のイメージをこれでもかと散りばめた歌詞がどこまでもエヴァーグリーン。一つのシチュエーションから派生するモチーフを心情描写に多用する手法、そして涙を真珠に喩える歌詞に、「星間飛行」の原型を見る。

③中川翔子「綺麗ア・ラ・モード」（二〇〇八年）

「星間飛行」と同時期の楽曲で言葉選びも似ているが、こちらは成就した恋の幸福や尊さを歌うナンバー。寄り添う二人を「ア・ラ・モード」と喩えるのは喫茶店好きの松本ならではか。「星間飛行」同様に主人公の少女の孤独に言及しているのも興味深い。

少女と自我の目覚め

④薬師丸ひろ子「探偵物語」（一九八三年）

松本隆がこの時代に作詞を手がけた女性歌手なら、筆者の〝推し〟は薬師丸ひろ子。無感情のようでいて、芽生え始めた何か硬質な「私」でもって聴き手をまなざし返すような強さを秘めた歌声が、松本の中の少女像を最も的確に象っていると思うからだ。声にならない〈好きよ…でもね…たぶん…きっと…〉はまさにその最たる表現だし、波の音も夏の陽もどこか遠く感じられる恋の始まりの自覚に、〈昨日からはみ出した私〉＝少女の自我の芽生えを思わせる。

⑤薬師丸ひろ子「Woman 〝Wの悲劇〟より」（一九八四年）

「Woman」の主人公は、「探偵物語」より蠱惑的。気分の赴くままに相手を引き止めて困らせては、流されていく関係性をあえて選び取る様は、少女の面差しを残しながらも自我をはっきりと意識し利用する女性＝Womanとしての目覚めを感じ取れる。

⑥中山美穂「ツイてるね ノッてるね」（一九八六年）

〈女だわ（なの）〉のキラーフレーズに撃ち抜かれる。冒頭のAメロで、鏡に写る自分と対峙し少女が女の自覚に目覚める一瞬

CamScannerでスキャン

[illegible]
[illegible]ショーウィンドウに変化。他人の目を意識し始める機微になっているのも上手い。「女」を乗りこなして相手と駆け引きを始める様。またその様子が実に自信に満ちているところにもエンパワメントされる。薬師丸ひろ子「Woman」と通じる部分も。

⑦本田美奈子「Temptation（誘惑）」（一九八五年）

恋人未満の微妙な相手への心の揺らぎをわかりやすく描いているが、〈望遠鏡〉〈カメラ〉といった自分や相手の目線を印象付ける言葉選びには、まなざされ、まなざし返す主体としての少女像が浮かび上がる。そしてその主体が〈その手には乗らない〉と突き放すことで漲る緊張感も独特だ。

⑧薬師丸ひろ子「メイン・テーマ」（一九八四年）

〈昨日の賢い私より／少しだけ綺麗になった〉という箇所の〈賢い私〉を「清く[illegible]しい自分」と解釈するならば、この曲もまた、少女が女の自我に静かに目覚める気配（二〇歳という年齢もポイント）を感じさせるナンバーと言っていい。対となる南佳孝の「スタンダード・ナンバー」で相手の男が格好つけて深入りせず、あまり成長を見せないのとは対照的。

⑨中山美穂「「派手!!!」」（一九八七年）

精神年齢が上と思しき女性による恋愛指南的な歌詞は、少女の未熟さや成長を価値とする現代の女性アイドル観とは異なり、新鮮。と同時に、「恋は地味にね」と繰り返すことで窺える年上女性のピュアさのアンバランス具合も魅力的だ。かしましい楽曲の最中に、恋を〈薄いガラス製のボール〉と喩える詩情にも唸る。

⑩山口百恵「愛染橋」（一九七九年）

プロポーズを受けるかどうか悩む心を描いた演歌調ナンバーだが、主人公が唐突に〈結婚なんて旧い言葉に縛られたくなくて〉と家や夫に対する違和感を示すのが興味深い。「結婚・[illegible]」としての少女がすっかり女性になってしまうかどうかの瀬戸際を、橋を渡るかどうかに喩えていると見ても面白い。とはいえ、当時の山口百恵はすでに結婚・引退を決意していたらしいが。

少女と恋の終わり

⑪小泉今日子「魔女」（一九八五年）

いつもと違う大人な自分で振られた相手をあしらって見返したい（けれどできない）という変身願望を歌ったナンバー。松本は、レーベルのディレクターから提示された曲名候補の中からこの「魔女」という候補に反応してすぐに歌詞を書いたという逸話もあるが、弄ばれるだけではない少女の中の意思や大人の女性への憧れを「魔女」という言葉に見とったのだろうか。

⑫斉藤由貴「卒業」（一九八五年）

成就とまでは行かなかった恋にもう未来がないことを呑み込んで、「もっと哀しい瞬間にとっておきたい」涙があると、別の

CamScannerでスキャン

未来に目を向けざるを得ないこの主人公は非常に大人びて見える。曲名は実に少女時代からの卒業でもあって、少女は恋の終わりに大人になるのだろうか、とも思う。

⑬松田聖子「SWEET MEMORIES」（一九八三年）

〈なつかしい痛みだわ〉の歌い出しには過去の関係が苦いものであったことを窺わせ、〈若い頃は〉という言葉や英語詞、ラウンジーなアレンジも相まって、当時二一歳の松田聖子を大人びた印象へと演出する意図が窺える。聴き手に無意識のイメージを植え付けるちょっとした言葉のニュアンスが秀逸だ。

⑭太田裕美「木綿のハンカチーフ」（一九七五年）

この歌詞の形式が英米の民衆歌を下敷きにしているということに、改めて注目したい。前半を受けた上で後半が呼応するという構成の連、それを複数回繰り返す、というバラードのような楽曲で、男女の応答や都会と地元という歌謡曲らしい二項対立に当てはめ、ポップスに仕立てたという点こそが発明だ。

⑮岩崎宏美「摩天楼」（一九八〇年）

雨の情景や〈I'm crying…〉の英詞のリフレインのウェットさに対し、淡々と乾いた日本語詞の対比が鮮やか。不義理な恋人への恨み節ではあるのだが演歌的な湿っぽさよりも、港のビル街の風景が眼前にただ流れていく様子を描いた都会的でドライでイメージが強く、同じ井上鑑によるアレンジによる翌年の「ルビーの指環」同様、シティ・ポップ前夜を思わせる。

その他

⑯寺尾聰「ルビーの指環」（一九八一年）

そうとは知らずに、子供の頃から〈くもり硝子の向うは風の街〉のフレーズが妙に好きだった。が、改めて読めば〈風の街〉、まごうことなき松本隆印の情景だと気づいたのは、大人になってからだ。芽生えた自我と意思で過去を押し流す女性を描きがちな松本だが、こと男性については自分に嘘をついてキザに振る舞っても未練たらたらに描写することが多く、松本の男女観の差も見て取れる。

⑰大橋純子「シンプル・ラブ」（一九七七年）

大橋純子の歌唱が好き、という単純な理由からチョイス。〈私の腕が居心地いいのなら／そっと包んであげる〉というフレーズはその伸びやかな魅力に実にぴったり。〈朝露に光る野バラに／安らぐ蝶のよう〉と美しく牧歌的な歌詞が、シティ・ポップとしても受容される都会的な楽曲と接続しているのが面白い。

⑱南佳孝「Paradiso」（一九八八年）

別れの刹那の感覚を〈俺が抱きお前が抱く／一瞬の永遠〉と歌い出すのが天才的なのだが、実はこの曲、宝塚歌劇のレビュー（ロマンチック・レビュー」の諸作品）にて定番化しているナンバーなのをご存知だろうか。家や夫への従属を猶予された存在としての少女、そしてかつて少女だった女たちの理

CamScannerでスキャン

想が、想いをその背中に滲ませながらも自分の自由を願ってくれる男だというのは、序文で触れた「少女論」を思うと確かに筋が通る。

⑲ KinKi Kids「硝子の少年」（一九九七年）

恋人に去られた男、宝石やビー玉というモチーフには「ルビーの指環」のセルフオマージュも感じるが、以前の松本ならこの男をもっと未練たらしく描きそうなところを、作詞活動に復帰したこの一九九七年の楽曲においては〈何かが終わってはじまる〉ことを感じているのが印象的。少年期の恋の終わりを、松本にとってのそれまでの「少女」と近しいイメージで描いている点に、時代の変化も感じるナンバーだ。

⑳ Chappie「水中メガネ」（一九九九年）

人型キャラクター＝Chappieの楽曲だが、これは怪作。まず、〈記憶へ滑ろう〉という歌い出しから、この歌詞が過ぎ去った日の回想であることがわかるだろう。夏の日や水の中というその朧げな過去の非日常の中で自分を男の子として自己認識している主人公が、現実に醒めると女の子だった、という意外なオチには、（心身ともに）男女の意識がまだ未分化な少女の、性の目覚めの前後に横たわる残酷さを感じ、ドキッとさせられてしまう。人畜無害なキャラクターの「男の子にも女の子にも見える」というコンセプトを逆手にとり、さりげなく少女概念の孕む毒を忍ばせている仕掛けにいい意味でヒヤリとする。

＊　山田萌果「少女の魅力の一側面としての「毒」——澁澤龍彦「少女コレクション序説」が戦後の少女表象に与えた影響——（1）」
http://hokkaido-art-society.net/newartforum/2021/06/22/post-863/

（いぐさ　なみ・音楽ライター）

CamScannerでスキャン

変わりゆく風景、変わらない抒情

松山晋也

わずか五〇〇〇字ほどの文章ながら、見逃していた曲も洗い出しつつ五五年のキャリアを細部まで再検証するのに二週間も要してしまった。つくづく巨大な山脈だ。改めて思ったのは、品格の高さ、である。最初から最後までそれだけは一貫しており、その品格こそが、松本作品に永遠の生命を与えているのだと思う。育ちの良さ（高級官僚の子息で青山〜麻布育ち云々とは関係なく）ってのはつくづく大事です。コンビニの底上げ弁当みたいな歌が溢れかえる現代日本の貧しさが、悲しい。

①はっぴいえんど「春よ来い」（一九七〇年）

革命はここから始まった。ロック・バンド・スタイルの演奏＋日本語の歌だったら既にあったわけだが、はっぴいえんどがデビュー・アルバムの冒頭で歌ったのはいとしのジザベルや僕のマリーに向けた絵空事のラヴソングなどではなかった。モビー・グレイプ×ニール・ヤング風のブルース・ロックに乗っていきなり飛び出すのは「炬燵」や「お雑煮」や「歌留多」といった望郷と後悔の念をにじませたしょうゆ味のパワー・ワード。大滝の四畳半のアパートで永島慎二の漫画に触発されつつこの歌詞を書いた松本が信じていたのは、自分の五感と身体性に裏づけられたリアルな日本語だけである。

②はっぴいえんど「風をあつめて」（一九七一年）

現在に至るまでずっと松本の言葉の核になってきた「風」が正面切って打ち出された不朽の名曲。古典文学的なたたずまいをしたスタティックな情景描写によって、アルバム・タイトルにもなっている風街（青山、麻布、渋谷のトライアングル・エリア）をめぐる微熱少年のノスタルジーがゆるやかに舞う。今この曲は世界中の若者たちによって、松本の日本語詞のままで歌われるようになった。ローカルへの徹底的なこだわりこそがグローバルな地平を拓いたのである。

CamScannerでスキャン

③南佳孝「おいらぎゃんぐだぞ」（一九七三年）

所属事務所「風都市」ファミリーのお披露目企画だった「はっぴいえんど解散コンサート」（七三年九月二一日）の幕開けを飾ったのが南佳孝。そして同日にリリースされた彼のデビュー・アルバム『摩天楼のヒロイン』のプロデュースと作詞を担当したのは松本だった。「1本の映画みたいなアルバム」なるコンセプトの下、レイモンド・チャンドラー的舞台装置で唐十郎的な大見得を切る松本の歌詞を読んで初対面の筒美京平が放ったひとことは「趣味で音楽ができていいね」だった。ここから松本は退路を断ち新たな船出に乗り出すことになる。

④チューリップ「夏色のおもいで」（一九七三年）

チューリップのこの四枚目のシングル曲（七三年一〇月）とアグネス・チャン「ポケットいっぱいの秘密」（七四年六月）のヒットによって松本は職業作詞家としての足場と覚悟を固めた。直前の『摩天楼のヒロイン』を鼻で笑った筒美京平も本曲を「（既に）ヒット曲になっている」と称え、太田裕美のデビュー・プロジェクトに松本を起用する。それまでの作風とはうって変わってシンプルなラヴソングだが、「風」を軸にした繊細な抒情性は松本ならでは。

⑤鈴木茂「微熱少年」（一九七五年）

はっぴいえんど解散後にキャラメル・ママ〜ティン・パン・アレーで活動していた鈴木が単身米西海岸に乗り込んでリトル・フィートのビル・ペイン他、現地の凄腕ミュージシャンたちと作ったファンキーなソロ・デビュー・アルバム『Band Wagon』に収録。インスト二曲以外の七曲の全歌詞を、鈴木が国際電話で伝えてくる字数とリズムに当てはめる形で松本が書いたというエピソードはもはや神話の域。「路面電車」「ビー玉」「野球帽子の少年」「路地から路地」といったはっぴいえんど的言葉からは、まだ、当時の自身の立ち位置に対する逡巡や不安も窺える。

⑥太田裕美「木綿のハンカチーフ」（一九七五年）

松本のキャリアにおける最大のジャンプ台となった松本＋筒美コンビの代表作。これがヒットしていた頃、高校の古文の授業で教師が万葉集の「相聞歌」を説明する際に本曲を引き合いに出したのを憶えている。実際松本は当時、日本の古典文学を改めて勉強しなおし、万葉集の中にある男女の恋愛感情の普遍性をヒントに本曲を書いたのだった。日本の古典文学への彼の造詣は、それから四〇年近くを経た後、古事記を元に企画された大作アルバム『幸魂奇魂』（二〇一二年）としても結実することになる。

⑦石川セリ「ひとり芝居」（一九七六年）

前年の「袋小路」「ひぐらし」（「木綿のハンカチーフ」で幕を開ける『心が風邪をひいた日』に収録）で初めて組んだ荒井由実が作曲。録音もそれらとほぼ同時期で、石川の2ndアルバム『ときどき私は…』に収録された。別れた恋人との平凡な日々を偲ぶ私小説的失恋ソングだが、「白いブラウス　紅茶の

CamScannerでスキャン

しみ」「借りっぱなしの本もみんな　返せないまま棚の隅に」といった言葉には湿っぽい情念は一切なく、一人ぼっちの部屋の情景だけが静かに描かれる。荒井ならではの特殊なコード展開、松任谷正隆の中庸美を湛えた上品な編曲も相まって、松本ワールドの透明な抒情性が最大限に輝いた屈指の名曲だ。

⑧原田真二「ていーんず ぶるーす」(一九七七年)

チャー、ツイストの世良公則と並ぶロック御三家。七七年秋、同郷の吉田拓郎の肝煎りでフォーライフからこのデビュー曲を含む三曲を毎月連発した後、翌年二月のデビュー・アルバム『フィール・ハッピー』は初登場一位の大ヒットを記録。原田の原詞を手直しする形で書かれた松本の歌詞は原田の強張ったメッセージ性よりも若者のナイーヴさと苦悩にフォーカスしたものになり、原田は不満だったというが、洋楽を完全消化した原田のサウンドの色彩感を陰影深い松本の言葉が際立たせたのは間違いない。そして、ここで提示された松本の少年像は後に近藤真彦「スニーカーぶる～す」やKinKi Kids「硝子の少年」へとつながっていく。

⑨中原理恵「東京ららばい」(一九七八年)

七〇年代後半、筒美京平とのタッグによる太田裕美作品の成功によって歌謡界で確たる地位を築いた松本だが、一方のキング筒美は七八年頃に極度なスランプに陥り、引退まで口にするようになっていた。それを押しとどめ、はっぱをかけたのが、一緒に南米旅行するほどの盟友になっていた松本だ。当時ヨーロッパで大ヒットしていたサンタ・エスメラルダ版「悲しき願い」を流用したディスコ調サウンドが、大都会の輝きの中ににじむ哀しみを抱きしめる切なさよ。「午前3時の東京湾(トーキョー・ベイ)は…」という冒頭の歌詞が鮮烈すぎる。

⑩吉田拓郎「ローリング30」(一九七八年)

松本に背中を押されたのは筒美だけではなかった。絵空事ではないリアルな日本語による新しい大衆音楽の革新者として松本に早くからシンパシーを抱いていた吉田は、当時フォーライフの社長業をこなしながら自身の今後の身の振り方に悩み、「最後の代表作を作りたい」と語っていた。そしてできたのが「松本に吉田拓郎になりきって歌詞を書いてもらった」(吉田)アルバム『ローリング30』だ。LP二枚+シングル盤という変則形態の全二一曲中一八曲の歌詞を松本が担当。特にこの表題曲では、吉田らしい闘志と松本ならではの都会的感性が絶妙なハーモニーを奏でている。

⑪大滝詠一「君は天然色」(一九八一年)

『風街ろまん』と並び驚異的なロングセラーを続けてきた歴史的傑作『ロング・バケイション』のオープニング曲。愛する妹の死によって突然歌詞を書けなくなった松本に対し「松本の歌詞じゃなきゃ駄目だから発売日を延ばして半年でも1年でも待つ」と大滝が伝えた感動的エピソードも有名だ。遂に完成したフィル・スペクター直系の大滝版ウォール・オブ・サウンドの輝

CamScannerでスキャン

きの中、精神的ショックで一時期色彩感覚を失ってしまった松本の「永訣の朝」の慟哭が響きわたる奇跡の名曲。

⑫宇宙三銃士スターボー「ハートブレイク太陽族」（一九八二年）

「全然記憶がない。悪夢です」とは本人弁。二一〇〇曲以上も作っていれば黒歴史として葬りたい曲があるのは当然か。が近年は、八〇年代ならではのテクノ歌謡のカルト曲として一部で脚光を浴びてきたのも事実。いくつかのマニアックなコンピレイション盤に収録されてきたのは松本の多彩すぎるキャリアにとって栄誉だとも言えよう。宇宙からやってきた正体不明な三人組女子アイドル（ハチマキ&テクノカット）がゲルニカ好きの細野晴臣らしいヘンタイよいこ系サウンドをバックにがなりたてるのはマッチ向きのやんちゃなラヴソング。後年メンバーのひとりは故郷の長崎でスナックのママに。情報量多すぎ。

⑬金沢明子「イエロー・サブマリン音頭」（一九八二年）

七六年に「ナイアガラ音頭」を作った大滝詠一が松本の日本語歌詞と民謡歌手の金沢で挑んだビートルズのカヴァ。松本の訳詞は原詞にかなり忠実なのだが、コブシたっぷりの金沢の歌いまわしに配慮しつつリズムやメロディにピタリとはまっており、後年大滝は「これこそが松本の最高傑作」と言ったという。当時はビートルズ楽曲の歌詞を変えてのカヴァは許可が下りなくなっていたのだが、「軍艦マーチ」や「錨を上げて」も取り込んだ萩原哲昌によるクレイジー・キャッツ直系の洒脱な編曲も奏功したか、ポール・マッカートニーからすんなりOKが出た。

⑭松田聖子「星空のドライブ」（一九八二年）

財津和夫、大滝詠一、原田真二、南佳孝、細野晴臣などが作曲し、大村雅朗がほぼ全体の音作りを仕切った六枚目のアルバム『Candy』のオープニング曲。これを初めて聴いた時、私の中の「星空のドライブ」はピアノ・ヴァイオリンからの松田聖子に大人の香りが加わった。言葉とサウンドと歌唱の総合力と完成度という点で『Candy』を超えるタイプ・プロダクトは今なお日本には存在しないし、八〇年代聖子ワールドは当時の世界中の大衆歌謡の頂点だったとも思う。そして、恋人の手綱を握るまでになった聖子が星空へと高速で駆け抜けてゆく本曲こそは、七〇年代からずっと確信犯的に新しい市場の開拓に邁進してきた松本の力強い勝利宣言でもあった。

⑮森進一「冬のリヴィエラ」（一九八二年）

かつて日本中の港町を流転していた演歌歌手が今、南仏の海岸で皮のコートを着てたたずんでいる。その無謀とも思えるイメージ・チェンジは森に久々のヒットをもたらし、松本も日本作詩大賞を獲得した。大好きな小川国夫の小説や七〇年代の初ヨーロッパ旅行の記憶を元にイメージを膨らませて書いたというが、全体を静かに流れる男のダンディズムと哀感は南佳孝や寺尾聰の作品での仕事ともつながる松本印の

CamScannerでスキャン

美学。作曲した大瀧詠一自身が後に英語詞でセルフカヴァした「夏のリビエラ」では国境を越えてサンレモあたりの風が薫っている。

⑯松田聖子「瑠璃色の地球」（一九八六年）
聖子のアルバムで最大のセールスを記録し、日本レコード大賞「アルバム大賞」も獲得した通算一三枚目『SUPREME』は、全作詞だけでなく初めてプロデュースも担当した松本のカラーがことのほか濃厚だ。中でも掉尾を飾る本曲は、当時の松本自身の作家的心情や社会の風の感じ方、胎内に新しい命を宿した聖子に対する思いなどがつまったスケールの大きなラヴソングであり、メッセージ・ソングでもある。作曲した平井夏美は「イエロー・サブマリン音頭」や「冬のリヴィエラ」などを制作し、後に井上陽水「少年時代」の作曲者としても名をはせる当時ビクターのA&R川原伸司。

⑰薬師丸ひろ子「かぐやの里」（一九八六年）
花にちなんだ曲だけを集めた薬師丸のコンセプト・アルバム『花図鑑』に収録。聖子『SUPREME』同様、全作詞とプロデュースを松本が担当したこのアルバムは、モーツァルト「ピアノ協奏曲第23番」に歌詞をつけた「花のささやき」で始まり、唱歌や童謡で有名な中田喜直が書き下ろした本曲で幕を閉じる。筒美や細野の曲も含め、全体が驚くべき透明感で覆われており、澱が一切ない歌声のイノセンスと化合した松本の抒情はスピリチュアルな光を放っている。それは大衆音楽のイノヴェイターとして七〇―八〇年代を闘い続けた松本の最終到達点であり、九〇年代以降のステージの序章でもあった。

⑱KinKi Kids「硝子の少年」（一九九七年）
ジャニー喜多川から「オリコン・チャート初登場1位」と「ミリオン・セールス」を必要最低条件として課され、見事それに応えた大ヒット曲。松本は歌謡曲作詞家としては数年間ほとんど休業状態だったため自分の言葉が今も通用するのだろうか……と不安もあったようだが、少年の純粋さ、壊れやすさ、ひたむきさといった自身の理想像をまっすぐにぶつけ、山下達郎も筒美京平を意識しつつあえて歌謡曲的メロディで勝負した。「奇跡が起きたかと思うほどうれしかった」という松本の言葉は、自身の復活のみならず、援助交際花盛りな時代に対する勝利に向けられたものでもあったはず。

⑲クミコ with 風街レビュー「さみしいときは恋歌を歌って」（二〇一六年）
卓抜した表現力を持ちながらほとんど無名のシャンソン歌手だった高橋久美子に魅せられた松本の仕切りでクミコ名義のアルバム『AURA』が出てから一六年。彼の表現を支えてきた美学＝「風街」のDNAを次世代に伝える新プロジェクト（クミコの歌＋冨田恵一のサウンド・プロデュース）のお披露目曲。作曲したのは秦基博。高速でがなりたてるだけのペラッペラなラヴソングが猖獗を極めてきた近年の日本を憂い、荒廃し

な精神風土になじむ[illegible]
で貫かれた作品だ。様々な作曲家を
起用した同コンサートのテーマ『ファ
シキ』も翌年出た。

⑩シューベルト『セレナーデ』（鈴木輝 二
〇一八年）

様々な試練、苦難の古典を経験しながらし

ていた体制[illegible]
シューベルトの歌曲に感銘を受けた鈴木は、[illegible]
[illegible]
の歌曲集（全六曲）の録音を思いたが、も
二年の『冬の旅』、〇四年の『美しき水車
小屋の娘』、そして最も有名な本曲を含む
一八年の『白鳥の歌』で四年越しに
シューベルトを完結させた。[illegible]

[illegible]

（二〇一八年 [illegible]）

風街の住人たちを観測した生活史

峯 大貴

はっぴいえんど在籍時から一九七〇年までを「自己表現としての風街確立期」、八〇年代までを「職業作詞家＋ヒットメーカー期」、九〇年代以降を「次世代とのネットワーク＋再評価期」と大きく三期に分け、代表する楽曲をピックアップして八曲が偏り過ぎないように配慮しながら選定した。歌詞を反芻していると、提供したアーティストや発表時期を問わず、キャリアや同じ世界が共有していることに気づく。松本の歌詞とは総じて風街の住人たちの生活史なのだ。

①はっぴいえんど「12月の雨の日」（一九七〇年）
作曲：大滝詠一

行数にしてたったの八行。街の風景が淡々と描かれ、主人公はただ人波をみているだけ。何が起こったか、どんな感情かにも触れられない。でもこの曲の舞台は都市であることも、主人公が陰鬱な気持ちを抱え、憂鬱げな表情を浮かべていることも伝わってくるのだ。感情を表すのではなく、心象風景を描くという松本作品の基本姿勢がこの原点からも伝わってくる。

②五つの赤い風船「えんえん」（一九七二年）
作曲：西岡たかし

はっぴいえんどとしてURCのシンガーのバックを務めていた松本だが、詞を提供した実績は少ない。本曲は他アーティストに提供した初楽曲であり、当時は珍しいアカペラ録音。現地レコーディングによる演奏は、屈託なくのほほんとしており、松本の詞も愛娘の縁談が決まった場面を、気取らずに描き、「ちょっと手がふるえています」の一節ではおとうさんの戸惑いと向き合う心情を見事に言語化している。

③あがた森魚「星のふる郷」（一九七四年）
作詞：松本隆・あがた森魚、作曲：あがた森魚

今回選んだ三〇曲の中では唯一の共作詞。この曲が収録された『噫無情（レ・ミゼラブル）』は、その前作『乙女の儚夢』に引き続く大正ロマンのテーマだ。キネマという

モチーフも加えたコンセプト・アルバムの傑作だ。松本はプロデュースも務めており、デカダンス指向の先にロマンを見出していくあがた独自の世界を、響きも含めた絶妙な言葉選びで高みに引き上げている。後年の「タイム・トラベル」や「星間飛行」に引き継がれる、SF路線の原点ともいえる楽曲だ。

④小坂忠「しらけちまうぜ」(一九七五年)
作曲：細野晴臣

日本のR&B最初期の名盤『HORO』の中でも、とりわけ当時隆盛を誇ったフィリー・ソウル色が強い楽曲。ほのぼのとした空気の中にシニカルさや鋭さを潜ませていたそれまでの小坂の楽曲とは、対照的な詞である。「小粋に別れよう」なんて言葉は気丈でも、その振る舞いや態度の情けなさったら。全篇反語で綴られているのも、失恋をポジティブに歌っているのも新鮮だ。

⑤鈴木茂「微熱少年」(一九七五年)
作曲：鈴木茂

松本の詞において、自己表現の比重が高かった最後の曲であろう。はっぴいえんどから飛び出し、単身アメリカへと渡った鈴木に送ったこの歌詞には、「路面電車」や「路地」など風街を象徴する言葉をちりばめられている。鈴木のプレーンな歌声も相まって極めて等身大の世界が広がっているが、以降この曲をコアテーマとして、松本自身の世界もここを中心に拡張・発展させていく。

⑥矢沢永吉「安物の時計」(一九七五年)
作曲：矢沢永吉

同い年である松本と矢沢、世界観としては対照的とも思える二人だが、要所で詞を提供している。ソロ一枚目の『I LOVE YOU,OK』に収録された本曲は、その最初期の取り組み。矢沢に合わせたナチュラルな言い回しの後に、時計が進む様を「チッチッ」とオノマトペで歌わせてしまう大胆さ。職業作詞家としてのスタイルがまだ確立されていない過渡期ならではの輝きを感じてしまう。

⑦三木聖子「三枚の写真」(一九七七年)
作曲：大野克夫

少女が一六、一八、二〇歳と月日が流れていく中で、二歳上の恋人との関係性の変遷をキャプチャしていく。「三枚の写真」とはこの曲の構造そのもののことなのだ。一〇代は「目をそらさずに好きって言える?」だったが、ハタチでは「目をそらしても いいのよあなた」と精神面では恋人を上回るほどに成長しているのも秀逸。一九八一年に発表された石川ひとみのカバーも素晴らしく、悲壮感なくキュートに歌い上げる様が愛おしい。

⑧原田真二「タイム・トラベル」(一九七八年)
作曲：原田真二

松本が原田に託した、歌謡曲で歌われる既存の若い男性像の刷新はこのシングル四作目で達成を迎える。登場するのはメルヘ

ンチックで無垢で、男らしさとは無縁だがどことなく翳りのある少年。SFファンタジーの世界に飛び込み時空を旅するが、現実に引き戻され、未来を委ねられる。まるで聴き手の感情は松本の手の中にあると言わんばかり。次作を持って松本とのコンビを解消し、原田は独力で自身の理想を追い求めていく。

⑨太田裕美「煉瓦荘」（一九七八年）
作曲：筒美京平

「木綿のハンカチーフ」を挙げるべきは重々承知。だが、それだけではないことを伝える意図で八作目の『ELEGANCE』からの一曲。太田に提供する松本の詞は都市ではなく郊外や地方を想起するものが多く、ここでも井の頭を舞台に売れない詩人とデザイナーの卵が、成功を夢見て励んだ青春時代を瑞々しく描いている。しかし単なる回顧に終わらず後悔が滲むところには退廃的な美しさを感じてしまうのだ。

⑩吉田拓郎「言葉」（一九七八年）
作曲：吉田拓郎

ほぼ全曲作詞を手掛けた大作アルバム『ローリング30』に収録。一見、告白をするのに逡巡している男を描いたシンプルなラブソングだ。しかしその際に告げる「愛してる」は想いを伝えるのみならず、人生を変える覚悟を決めた宣言であるという、意味の深さと恐ろしさの方にフォーカスしていく。「外は白い雪の夜」も捨てがたいが、自らが操る言葉の重みや捉え方について綴ったとも言えるこの曲を挙げたい。

⑪山口百恵「愛染橋」（一九七九年）
作曲：堀内孝雄

婚約・引退の前年に発表されたシングル。しかし歌詞の内容は対照的で、結婚に二の足を踏む女性の姿が京ことば交じりで描かれている。当時は未熟さゆえの戸惑いとして捉えられたが、現代の視点では既存の結婚制度に収まることの抗いにも受け取れるだろう。中でも「結婚なんて旧い言葉に縛られたくなくて」の一節は痛烈だ。本人の意向とスタッフ・制作側の葛藤・混乱が露骨に表出した例とみるのも面白い。

⑫寺尾聰「ルビーの指環」（一九八一年）
作曲：寺尾聰

「硝子」や「風の街」といった松本印の言葉選びに、「三枚の写真」同様の三部構成、原田真二でトライした男らしさからの逃避と、それでもにじみ出るダンディズムの描き方。改めて歌詞を眺めると、メソッドの総動員っぷりに松本の気合いの入りようを感じる。収録アルバム『Reflections』で松本が作詞を手掛けているもう二曲「渚のカンパリ・ソーダ」、「喜望峰」も近しい性分の男を描いている点で見逃せない。

⑬大滝詠一「レイクサイド ストーリー」（一九八四年）
作曲：大滝詠一

大滝ラストのオリジナルアルバム『EACH TIME』の最終曲。悲壮感においては松本が手掛けてきた膨大な楽曲の中でも随一だ。三幕構成の中であいつと君と僕の

CamScannerでスキャン

三人の関係性が崩れていく様がドラマチックに描写される。凍った湖で楽しくスケートをしていた時点からの時間経過を、錆びたスケート靴が波にさらされていることで示しているのには、唸った。

⑭少年隊「ABC」（一九八七年）
作曲：筒美京平

初期の嵐の代表曲「a Day in Our Life」にサンプリングされていることからも、ジャニーズが放ってきた楽曲の中でとりわけ金字塔だったかがわかる七作目のシングル。それなりの恋愛経験がある男女が迎える最初の日を、スマートかつエクスタシーに、でも全くいやらしく感じさせず、ティーンのファンと共にシンガロングできる。もはや前人未到の領域を突き進んでいる歌詞だ。

⑮松田聖子「抱いて…」（一九八八年）
作曲：デイヴィッド・フォスター

本曲収録の一五作目『Citron』は結婚・出産を経て、アイドルからシンガーの自我が強くなり、海外へと目線を向け始めた聖子の野心が全面からほとばしっている。とりわけこの曲にはそんな愛弟子の背中を後押しする親心が感じられるのだ。フォスターのメロディに対してあえて母音が際立つ言葉選びや、子どもの存在を醸した大人の女性による恋愛模様。未シングルカットながらも今なお人気が高い。

⑯裕木奈江「宵待ち雪」（一九九四年）
作曲：細野晴臣

松本がプロデュースと全作詞を務めた五作目のアルバム『水の精』収録曲。九〇年代以降では貴重な細野とのタッグであり、雪が降る中で紅茶茶碗が登場する情景ははっぴいえんど「かくれんぼ」に出てくる珈琲茶碗との対比にも思える。裕木の歌唱は「風街感」とも言っていいおぼろげなきらめきを放っており、九〇年代に登場したはっぴいえんどフォロワーとしてはサニーデイ・サービスに続いてもっと挙げられるべき人。

⑰藤井隆「絶望グッドバイ」（二〇〇一年）
作曲：筒美京平

松本がプロデュースを務めたアルバム『ロミオ道行』および、この3rdシングルがなければ、藤井の音楽活動は現在まで続いていなかったかもしれない。彼の実直な人柄の裏に潜む内省と狂気を見透かしたように、笑いながら恋人との別れを決めるという相反する感情を見事に描写。作曲に筒美を呼び込み、ズック靴やマッチといった少し古びたモチーフを入れ込むところも、歌謡曲の歌い手としての才覚を見込んでいたのだろう。

⑱KinKi Kids「薄荷キャンディー」（二〇〇三年）
作曲：Fredrik Hult, Ola Larsson, Öystein Grindheim, Henning Harturng

デビュー曲「硝子の少年」（一九九七年）や「同窓会」（二〇一一年）など、剛・光一の経年に合わせた詞をキャリアの節目で手掛けている松本。二人が二〇代半ばで発表したこのシングル曲でも、人生の甘さ苦さ

も経験し、紆余曲折した末に気づく「人生を共にするパートナー」としての恋人同士が描かれている。それなりの大人が嗜むものの表象として薄荷の飴が登場するのも洒い。

⑲二階堂和美「つるべおとし」（二〇〇七年）
作曲：渋谷毅
はっぴいえんど解散直後にジャズピアニストの渋谷から声を掛けられ共作したものの、長らくお蔵入りになっていた楽曲。約三十年ぶりに渋谷が掘り起こし、二階堂の歌唱で音源化された。失恋をあっけらかんと描いているが、繰り返される「幸福はつるべ落とし」という比喩に絶望感が滲む。そこにはバンドがなくなり、一人になった当時の松本の心情を重ねているようにもとれる。

⑳ランカ・リー＝中島愛「星間飛行」（二〇〇八年）
作曲：菅野よう子
『マクロスF』に登場するアイドル歌手が歌う楽曲、という設定からも飛び出した魅力を放ち、男女の恋愛からも軽やかに跳躍して異星人までひとまくりにした普遍的な愛を謳う。マクロスの世界観を随所に忍ばせながらも、象徴的なフレーズ「キラッ！」では山下久美子「赤道小町ドキッ」や早見優「誘惑光線・クラッ！」と自身の過去作とも接続させている。どの部分をとっても松本のキャリアにおける集大成的楽曲だ。

（ふね　だいき・音楽ライター／『ANTENNA』副編集長）

CamScannerでスキャン

男と女の心の機微、そして死生観へ

宗像明将

二〇二一年、松本隆にインタビューする機会を得た。七二年生まれの筆者は、松本隆の歌詞は幼少期からプリインストールされていた。かつ、渋谷系のムーブメントの中ではっぴいえんどを聴いていく。取材場所は、はっぴいえんども出演した渋谷B.Y.G。地下のライヴスペースにはドラムが置かれ、松本隆がそれを叩きだした瞬間のことは忘れがたい。松本隆は、自身の歌詞が日本人の心をつかんできた理由を「よくわからない」と笑っていた。

①はっぴいえんど「風をあつめて」（一九七一年『風街ろまん』）

SNSは、思春期における内向的にして自己陶酔的でもある、贅沢にして貴重な時間を日本人から奪ってしまった。それゆえに、若いときから誰もが他者と自分を比べる過酷な世界が広がっている。この楽曲は、今回の特集でもたびたび言及されているであろうし、若者にも聴かれている。そこでは一九六四年の東京オリンピックで失われた東京の景色が、松本隆の「個」の言葉によって描かれる。豊潤な歌詞が生まれうる時代でもあったのだ。

②大滝詠一「指切り」（一九七二年『大滝詠一』）

指切りをしようと呼びかけているのに、そのくせ約束なんて何もないと言うのだ。松本隆の描く男女の感情の機微が濃縮されているかのような歌詞である。蜜柑の皮と花びら、短すぎる髪といったモチーフを置くと同時に、「尻切れ蜻蛉」「冬枯れたまま」ままといった表現とともに、会話が続かなくなっている状況を色濃く描き、それは終盤の「喋りつかれただけさ」という、淡白にして諦念も滲むような一節へとたどりつくことになる。

③あがた森魚「キネマ館に雨が降る」（一九七四年『噫無情（レ・ミゼラブル）』）

松本隆と鈴木慶一による共作の歌詞だが、そうした前知識を持たずに聴いたら、あがた森魚自身が書いた楽曲にしか思えないだろう。映画館を舞台に、全篇にレトロな単

CamScannerでスキャン

語や表現が配置されているが、そのレトロ感がいつを指しているのかは意図的に曖昧にされている。おそらくは、日本からアメリカへの距離感を横軸、時間軸を縦軸にして配置しているのだろう。そして、もうひとつの軸があるとするならば、それは憧憬であるはずだ。

④小坂忠「しらけちまうぜ」（一九七五年『HORO』）

　期せずして、昭和のキザな男らしさを知りたいときに最適な歌詞である。そんなケースがあるかはわからないが。別れた恋人に早く消えろとまで言いながら、主人公もまた恋人への未練が隠しきれず、その感情の揺れが一曲を貫いている。情がうつりそうになっていることまで赤裸々に述べているのだから。恋人を突き放す一言が「しらけちまうぜ」というフレーズであることも、この時代ならではの感覚。そして、小坂忠によく似合う。

⑤吉田拓郎「外は白い雪の夜」（一九七八年『ローリング30』）

　男女の視点がそれぞれ登場する松本隆の歌詞としては、太田裕美の「木綿のハンカチーフ」があまりにも有名だが、この楽曲も同様の形式だ。同じような形式だと言いながら、あえて「外は白い雪の夜」を選んだ理由は、「今夜で別れと知っていながら／シャワーを浴びたの哀しいでしょう」という生々しい歌詞が存在するからに他ならない。男、女、男、女と視点が移っていき、最後はメタ的な視点になるという構造である。

⑥太田裕美「さらばシベリア鉄道」（一九八〇年）

　もともとは大滝詠一が自身で歌うために制作したが、太田裕美が先にシングルとして歌うことになった楽曲。ユーラシア大陸を舞台にした、ラヴソング史上屈指のスケールの大きさを誇る楽曲である。二五歳になる年だった太田裕美には手ごわい楽曲だったのではと想像するが、しかし彼女の歌声が甘く冷ややかに歌詞の世界を引き立てる。明言はされていないものの、冷戦時代において東側を舞台にしているのも、今聴き直すと挑戦的だ。

⑦松田聖子「赤いスイートピー」（一九八二年）

　「煙草の匂いのシャツ」というような歌詞は、社会から煙草が追いやられつつある今となっては、なかなか出てこないだろう。煙草を吸うシャイな男の子と、彼氏が時計を見ただけで泣きそうになる女の子の距離感を、鋭い心理描写によって描きだす。呉田軽穂こと松任谷由実のメロディーと、松田聖子の歌声とともに、当時の恋愛のリアリティを刻み込んでいる点が、今、聴いてもなおみずみずしい理由だろう。

⑧金沢明子「イエロー・サブマリン音頭」（一九八二年）

　よく日本語訳できたなと感心させられる一曲。元の歌詞と意味が異なる部分はあっても、序盤の見事な和訳ぶりには驚かされ

CamScannerでスキャン

る、サビの最後に「潜水艦」が日本語で置かれているのもユーモラスだ。こうした日本語詞を、音頭路線も突き進んだ大瀧詠一のプロデュースのもと、民謡歌手の金沢明子が歌ったことで、思わぬワールドミュージックが誕生してしまった感がある。その生命力ゆえに、今なお盆踊りで流されている楽曲だ。

⑨森進一「冬のリヴィエラ」（一九八二年）

「男って奴は」というフレーズは、今のJ-POPの歌詞ではそうそうお目にかかれない。こういう歌詞を聴きたいんだよ……と強く感じさせる楽曲だ。しかも歌詞の舞台は、フランスからイタリアにかけての地中海沿岸というのも洒落ている。そして、主人公の彼女は別れを察して、主人公が隠していた旅行鞄に、自分の指から外した指輪と酒の小瓶をそっと入れておくわけだ。これほど粋な別れの場面の描写はなかなかないだろう。

⑩イエロー・マジック・オーケストラ「過激な淑女」（一九八三年）

YMOに松本隆が書いた歌詞としては、「君に、胸キュン。」があるが、ここでは「過激な淑女」を選んだ。優雅にして耽美的、そして退廃も漂わせる。「罌粟の色の爪の曲線」といった表記には、はっぴいえんども連想させる感覚も。言うまでもなく、はっぴいえんどにもYMOにも細野晴臣がいた。ロックとテクノポップではサウンドはまるで異なるが、「過激な淑女」には松本隆の初期の作風を感じるのだ。

⑪アポジー&ペリジー「真空キッス」（一九八四年『超時空コロダスタン旅行記』）

細野晴臣のプロデュースのもと、アポジーを三宅裕司、ペリジーを戸川純が演じている匿名アルバムにして、テクノポップの古典的名盤の収録曲。『超時空コロダスタン旅行記』と題されているように、異世界を舞台にしながらも歌詞を紡いでいる松本隆の技が見事。それでいて、同時期に松本隆がアイドルに書いていた歌詞のような甘酸っぱさが全編に漂っているのも、この楽曲の特徴。この世と異世界がつながったかのような歌詞だ。

⑫斉藤由貴「卒業」（一九八五年）

松本隆がアイドルに書いた歌詞の中でも最高傑作のひとつだ。まったく隙がなく完璧である。学校を舞台に、卒業式をめぐる情景描写と心理描写が組み合わされていく。主人公は、好きな男の子と小指で約束することを拒む。そうした具体的な描写が続くなか、二番では突然「時の電車がいま引き裂いた」という極めて詩的な表現が現われる。それでいて不自然さがないのは、松本隆の匠の技。同名異曲が多いなか、歴史に残った楽曲だ。

⑬C-C-B「スクール・ガール」（一九八五年）

主人公が思いを寄せる女の子は、描写を読む限りどう考えても不良である。スカートが長く、鞄を潰して、授業を抜け出すのだから。レディースかもしれない。ところ

が、イントロから響く笠浩二のハイトーン・ヴォイスや「スクール・ガール」という曲名とともに、不器用な男女の恋の歌として成立している。夏を待つバス停といったイメージを効果的に配しつつ、大人によって引き離された、若さにもがく学生を描くラヴソングである。

⑭THE 東南西北「内心、Thank You」(一九八六年)

私が「三叉路」という言葉を知ったのは、この楽曲の歌詞によってだった。かつ、三叉路という日常会話ではめったに出てこない単語が、サビの冒頭を飾るのも大胆である。それでいて、しっかりと音になじんでいるのだ。三叉路とは、ふたつの選択肢のメタファーであるのかもしれない。松本隆は、THE 東南西北というバンドの少年性をいかしつつ、彼らの地元である広島県尾道市の風景まで浮きあがる歌詞を書きあげた。

⑮Chappie「七夕の夜、君に逢いたい」(一九九九年)

Chappieとは GROOVISIONS が生んだキャラクターで、そのCDは複数の匿名アーテストによって歌われていた。「七夕の夜、君に逢いたい」は、名前を明かさずに森高千里がヴォーカルを務め、作曲は細野晴臣、編曲と演奏は TIN PAN ALLEY が担当。そして松本隆は、七夕をキーワードとして、縁日、狐のお面、薄荷ドロップ、江ノ島、海、短冊と、普遍的な日本の夏のイメージを紡いだ。同時に、男女の距離感の甘い揺らぎも描くのだ。

⑯クミコ「心の指紋」(二〇〇〇年『AURA』)

「あなたの指紋が残ってる 背中や乳房や腿の内側」という歌詞が鮮烈だ。官能的である。当時五〇代を迎えていた松本隆が、クミコというシンガーと出会い、強いインスピレーションを得ていたことがわかる楽曲だ。主人公は愛人であり、不倫をしている男が息子の誕生日プレゼントを買う光景を目撃するシーンの描写には、さすがと唸らされた。道ならぬ恋を、その終わりにつやかに振り返っている歌詞だ。

⑰ランカ・リー=中島愛「星間飛行」(二〇〇八年)

「水面が揺らぐ」と「す」の音から入る冒頭が完璧だ。松本隆と天才・菅野よう子の邂逅である。お題は「銀河一のアイドルのデビュー曲」だったというが、宇宙を舞台にして、少しだけSFの香りがするラヴソングを書きあげた。手の甲に爪を立てるいじらしさもある。そして、「あなたが好きよ」「あなたと生きたい」というストレートな言葉が歌詞全体を締める。アニソンとしてもすでに殿堂入りである。

⑱中川翔子「綺麗ア・ラ・モード」(二〇〇八年)

好きな相手の目に触れて「心臓が石になる」とまで言う歌詞に驚かされたものだ。その次には、もう視点は相手の薬指の長さへと移っている。松本隆は、視点の移動が自在である。そうした推移の先で、この楽

曲が描くのは幸福。そうした目に見えないものを、具体的な言葉を用いずに表現することに挑んでおり、それは冒頭の「空気を手に乗せ量ってみるの」以降のフレーズにも顕著だ。

⑲ SKYE「ちぎれ雲」（二〇二一年『SKYE』）

鈴木茂、小原礼、林立夫、松任谷正隆によるSKYEのデビュー・アルバムに収録された、はっぴいえんどの未発表曲。当然、はっぴいえんど時代の松本隆が濃密に刻まれた歌詞だ。「発音」という表記も、まさにはっぴいえんど。歌詞には具体的な描写だけではなく、色、光、熱、水などのイメージが交錯する。木漏れ日が頬に差しているのを「そおっとお化粧」と描写しているのも美しい。

⑳氷川きよし「白睡蓮」（二〇二五年）

二〇二五年に松田聖子の「赤いスイートピー」のカヴァーを発表した氷川きよし。五歳のとき、人生で初めて行ったコンサートで聴いた楽曲だという。その「赤いスイートピー」を作詞した松本隆が手掛けた新曲が「白睡蓮」。別れた恋人同士の再会を描きつつ、生きることの痛みを表現し、来世で会おうと呼びかける。ラヴソングであると同時に死生観が投影された楽曲であり、それを睡蓮が象徴しているかのようだ。

（むねかた　あきまさ・音楽評論家）

CamScannerでスキャン

5分だけでもいいから俺の話を聞いてよ

安田謙一

「ビートルズ」とか、「ボブ・ディラン」とか、「SF」とか、「アメリカ」とか、「不良」とか、「時間」とか、「都会／田舎」とか、「金色夜叉」とか……なにかしら、ワン・テーマで選んでみてもよかった。そう考えるより前に、「書くこと」を思いついた順の、二〇曲を並べてみました。番外は「トアロードの晴れ娘」。よく落語などで、優れた絵師が旅先の宿で絵を描いて……という話を聞くが、それに似たマジックを目の当りにしました。

①はっぴいえんど「あしたてんきになあれ」（一九七一年）

一聴しただけで歌詞のすべてをはっきり聞き取れる人はまずいないだろう。細野晴臣がスモーキー・ロビンソンを模したファルセットで歌う言葉の中から「戦闘機」「戦車」「駆逐艦」と、いかめしいフォルムが次々と立ち上ってくる。不穏なイメージが交差する街の中をひょうひょうと顔を出す少女の鮮烈なイメージ。鮮やかなコラージュ・アート。

②チューリップ「夏色のおもいで」（一九七三年）

「なぜ、はっぴいえんどがチューリップに……」という疑問には音楽ディレクター、高久光雄の評伝に答えがあった。職業作詞家デビュー曲に、しっかり「風」のシグネチュア。ヒット曲「心の旅」の〝連れ去りたい〟を〝さらっていく〟と繋ぐ技。この詞の瑞々しさに筒美京平が惹かれた。チューリップ「千鳥橋渋滞」（詞：安倍俊幸）は、はっぴいえんど的世界。

③鈴木茂「砂の女」（一九七五年）

作曲者の鈴木茂から国際電話で伝えられた「文字数」に歌詞をつけた。「曲先」をも超越した手法が、極北のロック詞を生み出した。いつまでも具体的な「画」が見えなくて、ずばり、私にはそこも魅力なのだが、ニュース映像で流れてきた、四六三〇万円誤振込事件の被告の長髪が強風になびき、顔を覆った瞬間、脳内でイントロが高らかに鳴り響いた。

④小坂忠「しらけちまうぜ」（一九七五年）

七五年、流行語としての「シラケ世代」はすでに賞味期限が切れかけていたと記憶する。そこであえて、「しらける」という言葉を、「涙は苦手だよ、泣いたらもとのもくあみ」という流儀とともに、いま一度、粋に定義してみせた。寺尾聰「ルビーの指環」、南佳孝「スローなブギにしてくれ」へと連なっていくハードボイルド（≒男のやせがまん）。

⑤矢沢永吉「安物の時計」（一九七五年）

　自分で歌詞を書かない代わりに、作詞家に本人以上にYAZAWAな世界を表現させる矢沢永吉。松本隆は「サブウェイ特急」で「でも俺は畳じゃ死なねえぞ」のキラーフレーズを提供した。もう一曲、このバラードも忘れがたい。ワルツタイムで刻まれる「チッチ、チッチ」という秒針のオノマトペは忘却の彼方から蜜のような時間を呼び起こす。

⑥太田裕美「しあわせ未満」（一九七七年）

「木綿のハンカチーフ」では男と女の掛け合いという構成を仕掛けたが、この詞はすべて男からの目線。アパートで部屋代のノックにおびえる女、貧しさの要因を自分のツキの無さと悲しむ男。評者にはまるで他人ごととは思えない、限りなく四畳半フォークな世界を、はにかみやさーん、の一行でネガポジ転換させるのは歌手、太田裕美の天賦の才。

⑦原田真二「てぃーんず ぶるーす」（一九七八年）

　カラオケに行くたびに、この歌を歌う。歌うたびに、「駅」→「踏切」→「汽車の窓」→「レール」→「都会」というキーワードの連鎖とともに、「僕」から「君」が遠ざかっていく。その巧みさに痺れる。雨がスニーカーに沁みこむたび、それはズックに変わる。なお、カラオケで歌詞スーパーが出ない箇所を、私は「宇宙へ！」と歌っています。

⑧渋谷哲平「DEEP」（一九七八年）

作・編曲は都倉俊一。ピンクレディが歌ってもまったくおかしくないメロディ、アレンジ。それゆえ、ピンクレディが歌うことのなかった歌詞世界がひと際、グッとくる。海、ヨット、八月、人魚……と夏のエレメンツが性急なビートで飛び交う。これだけ煽られたら、誰でも焦る。イブ・クラインなみにこれでもかと青が塗りこまれていく。

⑨吉田拓郎「外は白い雪の夜」（一九七八年）

　この歌詞の凄さを語る人の多くが、女の言葉で歌われる二番の「シャワー」について言及するのが面白い。これ、立ち場は逆で身に覚えが多い「男」も多いはず。女ごころがわかっている歌、なんて偉そうなことは言わないが、女ごころがわかっていると思いながら生きている男の歌の最高傑作、くらいは言っておきたい。これ以上なく端正な、別れのうた。

CamScannerでスキャン

⑩竹内まりや「September」（一九八〇年）

九月のキャンパスを「さよならの国」と大胆に描写する。「あなた」が辛子色のシャツを着ていただけではなく、海辺の服はトリコロールだったし、街は色づいたクレヨン画、だったのである。今よりずっとカラフルだった都会の風景が歌詞の中で生きている。もし私が古本屋を営んでいたら、英語の辞書の「LOVE」のページをまっさきに調べるだろう。

⑪近藤真彦「スニーカーぶる～す」（一九八〇年）

青春知らずさ。青春の手前で裏切りはないぜ。胸でファズギターかきならすようさ。……と、デスパレートなフレーズの宝石箱や、いや、宝石箱さ。「5分だけでもいいから」が歌の時間につれ、「2分……」とカウントダウンする発明はクレイジーケンバンド「タイガー&ドラゴン」に流用される。ポップ・ソングと即席ラーメンの時間は三分だぜ。

⑫水谷豊「やさしさ紙芝居」（一九八〇年）

ビー玉、ベーゴマ、風船ガム……と、冒頭の語りをラジオ『爆笑問題カーボーイ』のコーナー「CD田中」のネタとして聴くたび、松本隆が歌詞に盛り込みがちな素材オンパレード、と反応してしまう。森山良子「バス通り裏」ではより直球にノスタルジーを歌う。大滝詠一「我が心のピンボール」の"TILT"には、さすがに記憶の扉がかたかた鳴った。

⑬大滝詠一「カナリア諸島にて」（一九八一年）

薄く切ったオレンジはリゾート・ミュージックへのミスリード。主人公＝作家の（おそらく商業的成功と引き換えの）こころの荒廃はさながらジェイ・ギャツビー級。風も動かない場所は彼岸の彼方にすら思えてくる。その境界線を曖昧にするのが大滝詠一の浮遊するクルーナー・ヴォイスだ。そんなムードをまるっきり無視した百瀬まなみのカバーがまた面白い。

⑭松田聖子「小麦色のマーメイド」（一九八二年）

（あえて偉そうな口調で）まだ人生経験の浅い人は、最後の「好きよ、嫌いよ」に衝撃をうけがちだが、若い男と女がビーチでじゃれあっている、その時間を丁寧に活写した（だけの）詞である。なのに、歌も、メロディも、完璧なフォルムをもつ編曲も、一切、はしゃいでいない。そこで「（あなたをつかまえて）生きるの」の凄みが際立ってくる。

⑮金沢明子「イエロー・サブマリン音頭」（一九八二年）

音楽評論家のはしくれとして言うと、これは「曲先」ではないだろうか（笑うところ）。「潜水艦」は直訳だが、松本隆がやればポップアートだ（「あしたてんきになあれ」の項を参照）。リンゴ・スターが歌っているときには、特にそう考えなかったが、この曲を聴くと、黄色い潜水艦の乗組員は四人の若者だと確信する。バンドの歌にしか聴こえない。

CamScannerでスキャン

⑯スターボー「ハートブレイク太陽族」（一九八三年）

宇宙から来た三人娘が、なんの因果化か不良口調で歌う。最初はそのアナクロ世界を笑っていたが、自分のバンドでカバーしてみて、その魔力にハマっていった。不良になっちまう、と、すでに不良の顔をして歌われると、不良が意味するものがわからなくなってくる。尾藤イサオ「ワルのテーマ」の「ワルがなぜ悪い」（詞・山川啓介）もまた然り。

⑰薬師丸ひろ子「Woman　〝Wの悲劇〟より」（一九八四年）。

もう行かないで、ではじまるA、Bメロの部分は若い娘（映画『Wの悲劇』の三田静香）のセリフ、サビ「時の川を渡る舟に……」はラブシーンに重なるナレーション（イメージは芥川隆行）という風にこの詞のシナリオ的構造を指摘した一〇年前の拙稿（二〇一五年の『BRUTUS』「特集　松本隆」）は、坂本慎太郎さんに褒めてもらった。

⑱南佳孝「SCOTCH AND RAIN」（一九八五年）

五年ほど前に南佳孝のライブ（会場には作詞家の姿もあった）を観た。歌詞をなぞるようにこの曲を聴いていると、まるでホログラムのように、ビルの屋上の光景が目に見えた。雨が降り出す瞬間もはっきりと。後日、「スローなブギにしてくれ」の「強いジンのせいさ」は「人生」の掛詞ですか、と作詞家にたずねたら、それはない、と否定された。

⑲ランカ・リー＝中島愛「星間飛行」（二〇〇八年）

「銀河一のアイドルのデビュー曲」という設定ゆえ、当然、スケールは大きい。はじめて聴いたのは妻が歌うカラオケ。「君は天然色」の大好きな一節「手を振る君の小指から流れ出す虹の幻」に連なる超常的な詞世界にうっとりした。七二年の『風のくわるてっと』に最初に収録されている「風化粧」に「雪崩る」というフレーズが出てきます。

⑳氷川きよし「白睡蓮」（二〇二五年）

京都のホホホ座が出したカバー集で五木ひろしの「終着駅」（一九九二年）を知った。二五年の歌詞の「株」にハッとしたが、二五年の「白睡蓮」の「再開発」がその衝撃を越えてきた。かつてモノクロームに見えると歌にした渋谷の街に今はどんな色がついているのだろう。平行世界で「風街」もまた、時を進めているのかもしれない。希望の歌かもしれない。

（やすだ　けんいち・ロック漫筆家）

CamScannerでスキャン